

149111

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
TÜRK SANATI ANABİLİM DALI
TÜRK SANATI BİLİM DALI

SANAYİ-İ NEFİSE’NİN MENŞEİLERİ
ESTETİK KAVRAMLAR VE TERMİNOLOJİK İNCELEME

Yüksek Lisans Tezi

Nuray Demirci

İstanbul 2004

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
TÜRK SANATI ANABİLİM DALI
TÜRK SANATI BİLİM DALI

SANAYİ-İ NEFİSE’NİN MENŞEİLERİ
ESTETİK KAVRAMLAR VE TERMİNOLOJİK İNCELEME

Yüksek Lisans Tezi

Nuray Demirci

Danışman: Prof. Dr. Selçuk Mülayim

İstanbul 2004



MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

Yüksek Lisans öğrencisi Nuray Demirci'nin "Sanayi-i Nefisenin Menşeleri, Estetik Kavramlar ve Terminoloji" konulu tez çalışması jürimiz tarafından Türk Sanatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans tezi olarak oy birliği / oy çokluğu ile başarılı bulunmuştur.

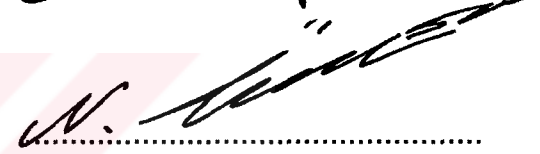
Tez Danışmanı : Prof.Dr. Selçuk Mülayim
Üniversitesi Marmara

İmza 
.....

Üye : Prof. Dr. Ayla Ersoy
Üniversitesi Marmara


.....

Üye : Yrd. Doç. Dr. Nalan Türkmen
Üniversitesi Marmara


.....

ONAY

Yukarıdaki jüri kararı Enstitü Yönetim Kurulu' nun 24.1.05./ 2004 tarih ve ...03... sayılı kararıyla onaylanmıştır.

Prof.Dr. Emine Gürsoy-NASKALI
Müdür



İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	I
ÖZET.....	II
ABSTRACT.....	III
ÖNSÖZ.....	IV
I. GİRİŞ.....	1
I.I. Konunun önemi ve niteliği.....	2
I.II. Araştırma ve yayınlar.....	4
II. BÖLÜM ÖZETLERİ.....	5
III. ÜSLUP ÖZELLİKLERİ.....	31
III.I. Dil ve Anlatım.....	31
III.II. Terminoloji.....	31
III.III. Eserin Kaynakları.....	57
IV. ESERİN YAZARI (YRJÖ HİRN).....	62
IV.I. Hayatı.....	62
IV.II. Eserleri.....	66
V. ESERİN MÜTERCİMİ (HÜSEYİN CAHİT YALÇIN).....	72
V.I. Hayatı.....	72
V.II. Eserleri.....	79
VI. DEĞERLENDİRME.....	83
BİBLİYOGRAFYA.....	90
ÖZGEÇMİŞ.....	91
METİN.....	93

ÖZET

Yrjö Hirn'e ait incelediğimiz eserde sanatın toplum içindeki psikoloji ve sosyolojiye dayanan fonksiyonu, objektif bir şekilde incelenmeye çalışılmıştır; bu inceleme yapılırken biraz daha geriye giderek ilkel insanlardan yaşantılar ortaya konulmuştur. Sanat ve sanat eseri hakkında çeşitli sorulara cevap aranırken, Baumgarten, Groos, Guyeau, Spencer, Darwin, Kant, Aristo, Hegel gibi isimlerin bu alandaki görüşlerine ve araştırmalarına da başvurulmuştur.

Sanat, hemen hemen bütün toplumlarda bireyleri birleştirip kaynaştıran, birbirlerine karşı ölçülü, anlayışlı davranmalarını sağlayan bir işlev görür. Sanat, yalnızca en coşkun tutku anlarını ifade etmekle kalmaz, farklı duygular ve farklı düşünceler de sanatta canlanır. Sanat eserinin ortaya konulmasında insan psikolojisinin önemli rolü vardır; korku, neşe, heyecan gibi birçok hissin sanat eseri üzerinde rolü vardır. Sanat hamlesi, bilgi vermek, karşı cinsin dikkatini çekmek gibi ana maksatlara dayanarak açıklanabilir. Sanata hangi noktadan bakarsak bakalım özünü his ile açıklamak gerekir.

Sanâyi'-i nefise, sanat tarihi, sanat eseri, sanat felsefesi, sanatkâr, estetik(hikmet-i bedây-i) gibi kavramlar ele alınarak incelenmiştir. Sanatın mahiyetini inceleyen felsefe sanat felsefesi olarak adlandırılırken sanatın mahiyetinden bahseden ilim estetik(hikmet-i bedayi) olarak adlandırılmakta ve doğaya ilişkin estetik tecrübeyi dışta bırakırken sanat felsefesi, estetikten daha dar bir alanı kapsar.

ABSTRACT

The function of art within psychology and sociology, is studied objectively in this work which belongs to Yrjö Hirn. This study is done, by going back to lives of primitive people. In the meantime, when searching for the answers about art and the work of art, the opinions and researches of people such as, Baumgarten, Groos, Guyeau, Spencer, Darwin, Kant, Aristo, Hegel.

Art, plays a role to unite individuals and make them behave moderate and, intelligent to each other. Art, not only expresses the instants of the strongest passion, but also various emotions and different ideas are refreshed within art. Human psychology plays an important role, while creating the work of art; Fear, joy, excitement have an important role on the work of art. The aim of art can be explained as informing and from which point we see art, we must define it as the result of emotions.

The concepts of fine arts, history of art, the work of art, philosophy of art, the artist are studied. The philosophy which studies the content of art is called the philosophy of art, the science which tells about the content of art is called esthetic, and the philosophy of art, comprises a narrower area than esthetic in art.

ÖNSÖZ

Sanat tarihini öğrenmek ve değerlendirmek için, sanatın ne olduğunu ve hangi toplumsal koşullarda, hangi düşünce ve şartlardan kaynaklandığını bilmek gerekir. Bu anlamda tarihsel süreç içinde sanatın gelişimi ve değişiminin ortaya konulduğu, sanatın farklı tanımlamalarının yapıldığı Yrjö Hirn'e ait eserin incelenmesi önem teşkil etmektedir. Günümüz Türkçesine çevirerek incelemesini yaptığımız bu araştırma, sanat kavramlarının incelenmesi, kaynakların araştırılması, sanat tarihi belge ve malzemelerinin incelenmesi, biçim ve üslup özelliklerinin ortaya konulmasını hedefleyen bir çalışmadır.

Çalışmamızın giriş kısmında, konunun önemi ve niteliği üzerinde durarak araştırma ve yayınlar hakkında bilgi verdik.

İkinci kısım, incelediğimiz eserin her bölümünün özetine ayrılmıştır.

Üçüncü bölümü ise üslup özelliklerine ayırdık. Bu bölümü dil ve anlatım, terminolojik inceleme ve Hirn'in eserini yazarken başvurduğu kaynakların incelenmesi teşkil etmektedir.

Dördüncü ve beşinci bölümler ise eserin yazarı Yrjö Hirn'in ve eserin mütercimi Hüseyin Cahit Yalçın'ın hayatına ve eserlerine dair bilgileri içermektedir.

Son bölümü ise, diğer bölümlerde yapılan çalışmaların değerlendirilmesi teşkil eder.

Çalışmamız süresince karşılaştığımız zorluklara gelince, hiç şüphesiz bunların başında eserin eski Türkçe'den günümüz Türkçe'sine çevirisi esnasında karşımıza çıkan önemli güçlükler gelmektedir, bunlar: bazı kelimelerin farklı anlamlarının bulunması, teknik terimlerin karşılığı, bazı sözcüklere önerilen karşılıkların yetersiz karşılıklar yada açıklamalar olması gibi sıralanabilir. Ayrıca sözlükten bulunan anlamlar tümceye yerleştirildiğinde, tek tek her sözcüğün anlamı bilindiği halde, tümcelerin anlamını çıkarmakta güçlük çekilmesi de karşılaşılan diğer bir güçlüktür.

Hirn'e ait eserin bir bütün olarak incelenmesinin sanat tarihinin bir yönünün aydınlatılması bakımından önemli olduğunu düşünerek başladığım bu çalışmanın, sanat ve sanata ait kavramların anlaşılması, yorumlanması ve analizine yardımcı olmasını temenni ediyorum.

Çalışmam esnasında yaptıklarımı büyük bir sabır ve dikkatle takip eden, bu çalışmanın düzgün bir şekil içinde ortaya çıkması için gerekli ilgiyi gösteren, düzeltmeleri yapan, bütün diğer öğrencileri gibi benim için de yol açıcı olan hocam Prof. Dr. Selçuk Mülayim'e daima şükran borçlu olduğumu belirtmek istiyorum.

I. GİRİŞ

Estetik düşünce tarihinde, sanatın kökeni sorunu ancak geçen yüzyılın sonlarında ortaya atılabilmektedir. Yani 19. yüzyılın sonlarına kadar bilim, insanoğlunun sanatsal gelişmesinin kökeni evresiyle ilgili hiçbir somut veri getirememiş, kuramcılar bu konuda varsayımsal düşünmekten öteye gidememişlerdir. Bu gibi tanımlama gücünden yoksun düşünce girişimlerine Aristoteles'te, Schiller'de de rastlayabiliriz. Ancak bu kişiler sanatsal yaratının özünü ilgili düşüncelerini, sanatın karanlıklarda kalmış, bilmeceli, uzak geçmişine uzandıramamışlardır.

Bu durum, eski taş devrinden kalma mağara resimlerinin bulunuşuyla temelinden değişmiştir. Bu güçlü bulguları daha sonra farklı yerlerde ortaya çıkan diğer bulgular izlemiştir. İlkel toplum çağından kalma resim, heykel, grafik ve uygulamalı sanat verilerinin sayısının gittikçe katmanlaşması, hem bu konuda bilimsel genellendirmenin yapılmasını gerektirmiş; hem de yüzyıllar boyunca sürmüş olan sanatın kökenleri sorununa ilk kez bir çözüm olanağı getirmiştir.

İlkel toplum insanların şiirsel yaratımlarıyla; bu insanların müziği, dansı, pandomimi ile ilgili arkeolojik bulgular ile araştırmalardan hemen hemen hiçbir bilgi alma olanağı yoktu. Buysa estetiği zor duruma sokmuştur, çünkü insanoğlunun sanatsal yaratımlarının tüm dallarından edinilecek malzemeler, estetik için büyük bir önem taşıyordu.

Sanatın kökenlerinin araştırılmasında estetiğe arkeoloji, dilbilim, etnografi gibi bilim dalları büyük yardımda bulunmuştur.

19. Yüzyılda, sanatsal yaratım yeteneğinin tanrı vergisi olduğu üstüne söylenen, eskiden kalma, dinsel-gizemci tasarımı artık kimse göz önüne almıyordu. Zamanın bilimsel düşüncesine yaraşır düzeyde bir başka açıklama yapılması gerekiyordu. Bu anlamda ilk açıklama, Darwin'in estetik duygunun biyolojik doğası tezinde bulundu. Bu teze göre, hayvanlarda çok önceden oluşmuş bulunan estetik duygu, cinslerde bir çekicilik aracı olma işlevini görüyordu; insanlara da bu yoldan geçmişti. Ancak bu konuda şu görüş doğrulanmalıdır: insanın sanatsal yaratıcı etkinliğinin kökleri, insanın biyolojik varlığında değil, toplumsal varlığında; hayvansal ön tarihinde değil, toplum tarihinde aranmalıdır.

I.I. Konunun Önemi ve Niteliği

Hirn'e ait incelediğimiz kitap yirmi bir bölümden oluşmaktadır ve her bölümde sanata ve sanatın kökenine ait farklı konular ele alınmaktadır. Bu konular Yrjö Hirn tarafından ortaya konulurken çeşitli araştırmacıların, yazarların, filozofların görüşlerine de başvurulmuştur.

Sanatın kökenleri üstüne biyolojik anlayışın açıkça yetersizliği karşısında birçok burjuva bilimci bu soruna bir başka çözüm yolu aramaya koyularak, daha ileri bir kuramı, sanatın kökenlerini oyun'da gören kuramı savunmuşlardır.

Yaptığımız bu araştırmada sanatın ortaya çıkmasında etkisi olan birtakım unsurlarda ortaya konulmuştur, bu unsurlardan bir tanesi de dindir. Sanat ile din arasındaki ilişkiye bakacak olursak; Sanat, dinsel bilinçten, ilkel toplumdaki büyüden ortaya çıkmamıştır. Dinin sanattan daha eski olduğu, dolayısıyla sanatın dinden doğduğu yargısına bizi götürecek hiçbir arkeolojik tanıta rastlanmamaktadır. Dünyanın dinsel gizemsel bir yorumunun yapılabilmesi için, doğanın mitolojik olarak, yani sanatsal-imgesel olarak kavranmış olması gerekir. Büyünün, sihrin, şaman törenlerinin, dinsel yakarışların yapılabilmesi için şiirsel, ezgisel, dans biçimleri kadar, sanatsal yoldan dramatikleştirilmiş, eylemsel anlatım biçimleri de gerekiyordu. Sihrin dıştan görünüş biçimi, büyü, masklarla, vücudu süsleyici boyalarla, takılarla, özel kesimli giysilerle, bütün bu gibi şeylerin yardımıyla oluşturuluyor; totemler, ruh suretleri, putlar, resim ve heykel biçimde ortaya konuyordu. Sınıfsız toplumda sanatsal yaratım, dinsel bilincin biçimlenmesini sağlayacak tek etkinlik biçimi olmuştur. Yani sanat dinden doğmamış, tam tersine, dinsel bilinç ile dinsel gerçekler, dünyanın insanlarca sanatsal-imgesel olarak özümlemesi süreci içinde ve bu temele dayanarak ortaya çıkmıştır.

Bazı bilim adamları sanatın dinden ortaya çıktığını kanıtlamaya çalışırken bazıları da bunun tam tersini kanıtlamaya çalışmıştır. Bu bilimcilere göre, sanat dinden, masal mitostan, av dansı büyüsel tapınmadan, plastik ve resimsel hayvan tasvirleri de totemsi yorumlamalardan daha eskidir.

Gerek mimari alanda, gerek uygulamalı sanatlar alanında, sanatsal yaratımın teknik temeli emektir; yaratılan nesnelere, gereçlere, insan eliyle estetik bir biçim verme yeteneği emek yoluyla kazanılmıştır. Emegın bir ürünü yalnızca insan eli değildir. İnsan, dili de emegın aracılığıyla edinmiştir. Emek müziğe birçok çalgı armağan etmiştir. Yaylı ve telli çalgıların öncüsü, avcılarının kullandıkları yaydı; üflemele çalgıların öncüsü av borusu ile çoban flütü; vurmalı çalgıların, davul ve tamtamin öncüsü de yine avcılıkta işaret vermek için kullanılan araçlardı.

El ve hançere gibi, tüm insan vücudu da çalışma süresi içinde gelişmiştir. Ancak bu süreç içinde insan, kendi durumunu dans diliyle anlatacak hareketlerine komuta edebilme yeteneğini, vücutça böyle bir hareket esnekliğini kazanabilmiştir. İlkel insan hayvan masklarını takarak, hayvanın hareketleriyle davranışlarını taklit ederek avda öğrendikleriyle kendi oyunculuk yeteneğini açığa çıkarabilmiş, temsili olarak canlandırmanın yollarını öğrenmişti. Sanatın ortaya çıkışında emeğin olağanüstü büyük bir önemi vardır. Sanatsal yaratım, ne tanrının bir armağanı, ne de bir doğa vergisidir; emeğin kendi sonuçlarından biridir.

İlkel toplum insanının, elindeki sanatsal araçla doğanın üstünde büyüsel bir etkide bulunabilmek için kullanma çabası bir sonuç getirmemiştir. Duvara av resmi çizdiği için ya da av sahnesini dans halinde canlandırdığı için avlayacağı hayvanı yakalaması daha kolay olmamıştır avcı için. Ancak buradan sanatsal-büyüsel eylemlerin ilkel insanın anlamsız ve yararsız bir uğraşı olduğu sonucuna varmak yanlış olur.

Bir ideolojinin yanılsatıcı oluşu, bu ideoloji içinde yanlış yorumlanmış bir etkinliğin hiçbir pratik değer taşımadığı anlamına gelmez. Örneğin, oyuncak çocuklar oynasın diye yapılmıştır, ama ne çocukların, ne de bazen büyüklerin, birden fark edemeyecekleri, eğitici bir yanı vardır oyuncağın.

İlkel toplum sanatının çözümlenişinde de buna benzer bir duruma rastlanır. Av dansının, daha ava gitmeye hazırlanıştan av başlayıncaya kadar sürdürülmesi halinde, hayvana büyü yapılabileceği sanıyordu insanlar. Oysa, kendilerine büyü yapıyorlardı aslında; yani ava her yönden hazırlanıyorlardı, gerek fiziksel, zihinsel yönden, gerek pratik, psikolojik yönden. Bir başka deyişle, büyü dansı, bütün bu dansa katılanlar için toplumsal eğitim aracı idi; gerek fiziki ve mesleki eğitimin, gerek etik ve estetik eğitimin aracıydı.

Etnografik araştırma sonuçları, aşağı kültür düzeyinde bulunan halklarda, dansın jimnastik yönünün en etkin rolü oynadığını; bununsa dans eden kişilerde yüksek düzeyde fiziksel bir dayanıklılık ve vücut egemenliği gerektirdiğini ortaya koymuştur. İlkel toplumun dramatikleştirilmiş, jimnastikvari dansının, avcıların üreticilik gücünü artırdığı da sık söylenmiştir. Av dansının, dans edenler üzerinde uyandırdığı etkinin göze en az görünen ama belki de en önemli yanı, bu kişilerin duyguları ile ahlaksal, dinsel ve estetik tasarımları üstünde bıraktığı etkiydi. Çünkü dans, katılan her kişiyi ortak topluluğa manen bağlıyordu; Her birinin kendisini örgütlü topluluğun bir parçası olarak duymasına yol açıyor, bir ötekiyle dayanışma duygusunu geliştiriyor, ortak topluluğun gücüne olan inancını pekiştiriyor, vücuduna ustaca egemen olabilme yeteneği karşısında övünme duygularını

kamçılıyor, hayvandan duyulan korkuyu yenmesine yardım ederek zafere olan güvencini artırıyordu.

Araştırmamızın ilk kısmında bugünkü Türkçe'ye çevirdiğimiz eserin her bölümünün özetlenmesi yoluna gidilmiştir. Böylelikle sanat ve sanatın kökenine ait ortaya konulan görüşler hakkında öz bilgiye ulaşma imkanı sağlanmaktadır.

Araştırmanın diğer bölümünde terminolojik inceleme yapılmıştır. Yrjö Hirn'e ait bu eseri, çevirisini yaparak ülkemize kazandıran Hüseyin Cahit Yalçın, çalışması esnasında döneme ait bazı kelimeler kullanmıştır

I.II. Araştırma ve Yayınlar

Sanat dün, bugünde olduğu gibi yarında gereklidir. Önemli olan sanatı bulduğumuz dönem itibarıyla var gücümüzle anlamak için çalışmalıyız. Bu anlamda Yrjö Hirn'in yazdığı ve Hüseyin Cahit Yalçın'ın Sanayi-i Nefise'nin Menşeleri adıyla eski Türkçeye çevirdiği eser üzerinde Erciyes Üniversitesi İlahiyat Fakültesi'nde Ünver Günay'ın danışmanlığında eserin trasliterasyonunun yapılması şeklinde lisans bitirme tez çalışması gerçekleştirilmiştir.

II. BÖLÜM ÖZETLERİ

1. Bölüm: MESELENİN VAZİYETİ (s. 5 - 27)

Baumgarten'in 150 sene önce yazdığı kitabı felsefe sahasında yeni bir çığır açtığı için, kitabını serbest sanatların düşüncelerinin nazariyesi diye adlandırır; ancak zamanın estetikçi filozofları, bu eserin üst tabakaya hitap etmesinden tedirgin olmuşlardır.

Baumgarten'in Aesthetica eseri ile o yüzyıldaki insanların ve sonraki nesillerin sanata bakış açıları değişmiştir, böylelikle sanat, insanların en önemli meselelerinden biri olmuştur. Sanat felsefesini bu eserle birlikte herkes kabul etmiş, sanatın tesiri felsefe, ahlak gibi birçok alana yansımıştır.

Mösyö Basanguet'in " Hikmet-i Bedayi Tarihi" adlı eserine çok fazla rağbet olması yine bu dönemlerde de sanata ve estetiğe verilen önemin arttığını gösterir.

Kant'ın, Kritik Der Urtheilskraft adlı eserine göre ise bedayi ne sırf akla ne de sırf hisse dayanır. Filozoflara göre bedayi akıl ile his arasında insana hitap eden bir yetidir, ve onlara göre bu yeti başlangıç noktası olarak kabul edilirse beden ile ruh arasındaki tezat ortadan kalkacaktır.

Başlangıçta sanat sadece bahçe tanziminden ibaretti. Musiki bile filozofların dikkatini çekmemişti. İlkel kabilelerde sanat faaliyetleri çok fazla açığa çıkarılamamıştı çünkü asrın şartları buna müsait değildi.

Sanatın ilerlemesiyle birlikte bu alanda resim, şiir, heykeltıraşlık gibi çeşitli alt dallar oluşmuştur, herkes kendi alanındaki düşüncelerde yoğunlaşmıştır. Bu sanatların kıyaslanması ise sanatın gelişmesine mani olur.

Sanat alt dallara ayrılmıştır, alt dallar arasındaki bağlantı ile yeni eserler meydana gelmiştir, buna örnek olarak da Goethe'nin şiirleri gösterilir.

Sanat hissinden psikoloji kitaplarında kısa olarak bahsedilmesini yazar üzücü bir olay olarak görüyor. Her ne kadar sanat hissinden kitaplarda az bahsedilse de zihinlerde sosyal ve psikolojik mana anlamında gelişmiştir.

Sanattan zevk alınması hem kişiye hem de kişinin içinde bulunduğu sosyal hayata bağlıdır. Zamanımızda hikmeti bedayinin kendine has bir gayesi vardır.

2. Bölüm: HAMLE-İ SANAT (s. 28 – 42)

İncelenmesi gereken iki husus vardır; bunlardan ilki sanat eseri niçin ortaya konuluyor, diğeri sanat eserinden niçin zevk alınıyor? Bu anlamda sanat eserinin incelenmesiyle işe başlamak iyi bir başlangıç noktasını oluşturur. Sanat eserinin niçin

ortaya konulduğu ve icat edildiği açıklanabilirse sanat eserinden niçin zevk alındığı daha kolay açıklanabilir.

Sanatın gerek sosyal gerek ferdi hayat üzerinde gösterdiği tesiri ancak sanatı, bir faaliyet olarak düşünersek açıklayabiliriz. Sanat eserini ortaya çıkarmaya insanı sevk eden hamle en önemli estetik (hikmet-i bedâyi') meselesini oluşturur.

Bir golf oyuncusunun bu oyuna bağlılığı ancak büyük bir aşk ve ihtirasla açıklanabileceği gibi sanatta hiçbir yararlı gaye olmaksızın o kadar çok gayret ve faaliyet sarf edilmesi esrarengiz bir şey gibi görülmektedir. Profesör Gross'a göre ise bu tür esrarengiz faaliyetler sanat kadar kabul edilmeyen ve itibar olunmayan başka faaliyet sahâlarında da görülür. Ancak bir spor faaliyeti bireylerde ne kadar bağlılık oluştursa oluştursun ortaya koyma hamlesi olarak güzel (bedâyi') icat ihtiyacıyla kıyaslanamaz.

Sanat hamlesi bir psikoloji meselesi olmak üzere incelendiğinde, araştırma yalnız alenen bazı sanatları icra eden birkaç ferde hasredilemez.

Mükemmel olan sanatkârâne işlere baktığımızda Goethe'nin gençlik şiirleriyle, bir mekteplin yazıları arasında büyük farklar vardır. Ancak psikoloji itibarıyla olaya bakarsak mektep talebesinin şiirleri de dünyanın en büyük şairinde görüldüğü derecede kuvvetli bir şairane ifade ihtiyacının mahsulü olabilir.

Sanat kavramı en genel manasıyla düşünülecek olunursa, tabii şekilde yaratılmış her fert, hiç değilse hayatın bazı devrelerinde sanatkardır denilebilir.

Sanat hamlesini, ancak insan idealinin büyük ve esaslı temayülünden doğmak suretiyle açıklayabiliriz.

Aristo sanatkârca ortaya konulan eseri, taklit unsurunun bir tezahürü diye açıklamıştır. Ancak "taklit"i faaliyetin temeli ve gayesi olarak adlandırmak doğal olmaz, çünkü bazı sanat şekilleri örneğin mimari ve lirik musiki veya şiir vardır ki bunlarda hiçbir taklidi unsura rastlayamayız. Aristo'nun, Seneka'nın ve kendilerinden sonra gelenlerin görüşleri "taklit" kelimesine daha geniş bir mana atfedilerek savunulur.

Sanat faaliyeti bazı görüşlere göre "hoşa gitmek suretiyle cezbetme" hamlesinden meydana gelmiş, bazı görüşlere göre de bu düşünce kendi kendisini arz ve teşhir etme ihtiyacına bırakmıştır. İkinci fikir daha kolay müdafaa edilmektedir. Bir hâlka kendisini arz eden her eserde teşhir unsuru mevcuttur. En geniş manada ise ortada hâlk olmazsa hiçbir sanat olmazdı diyebiliriz.

3. Bölüm: İHTİSÂSLARIN HÂLET-İ HİSSİYELERİ (s. 43 – 59)

Sanata yakışacak yolda yeni ve güzel bir eser meydana getirme insanların psikolojisi ile açıklanabileceği gibi genel düşünceler de göz önüne alınmalıdır; yani psikolojiye dayanan araştırmalarda güzellik felsefesine ilişkin her türlü düşünceyi dışarıda bırakmak gerekir. Sanatın ortaya çıkmasındaki fikir etkenleri en yalın şekilde ele alınmalıdır.

Hikmet-i bedaiye göre, sanat eserlerinin oluşmasında tam ifade edilemeyecek korku, heyecan, neşe vs.. bir çok hissi hâllerin rolü vardır. Sanat eserinin nasıl ortaya çıktığını anlamak için öncelikle o hisler ele alınmalı ardından his ile hareket arasındaki ilişki ortaya konulmalıdır.

Maddi kökene bağlı duygusal hâller ile eserin ortaya çıkması görüşü tercih edilmelidir.

Hisler önceliklidir. Daha sonraki tecrübelerde aynı kuvvetle o haz duyulmaz ve esere yansımaz.

1877’de Fere, duygular ile hareket arasındaki münasebete dair bazı araştırmalar yapmıştır. Bu araştırmalarda sanat eserindeki kuvvetin çıkış noktasıyla ilgilenmiştir. Ona göre: elemde; hırsın ilk darbesiyle verilecek tepki daha sonra verilecek tepkiden farklıdır, bu olayla kaslar önce kasılır sonra gevşer; lakin Fere’nin bu düşünceleri yeni değildir bunu daha önce Kant, Darwin gibi bazı isimler de ortaya koymuşlardır.

Haz ile hareket arasında ortaklık vardır ve bu ortaklık hazdaki hareketi artırır. Faaliyetler hazzın fizyolojisinden kaynaklanır. Böylece bütün hazlar ve elemeler bu noktada birleşir. Vazifenin artması hiçbir zaman mutlak ölçü ile ölçülemez.

Herhangi bir şey bir fertte hazza yol açarken diğerinde eleme yol açabilir; hatta sağlıklı olduğumuz zaman bizde haz veren bir faaliyet rahatsız ya da hasta olduğumuz zaman bizde ızdıraba neden olabilir. Uzunlarımız iyi beslenmezlerse, güçlü değilseler vazifesini yapamazlar ve haz oluşmaz, hazzın oluşması için uzunların vazifelerini yapmaları şarttır.

Lehmann’ın bütün bu unsurları ele alarak ulaştığı sonuca Marshall da ulaşmıştır ve buna göre : Vücut ne zaman bir etkene reaksiyon gösterirse bundan zevk alınır, lakin etkene vücut gereken tepkiyi gösterecek gücü bulamazsa elem hissedilir.

Fikri hâllerde de, fiziksel durumlarda olduğu gibi fikrin yahut duyguların zevki ortaya çıkartabilecek yeterlilikte tepki vermesi gerekir.

Marshall’a göre her şey davranışlardan ortaya çıkar, şiddetli bir haz hareketin sonunda oluşur. Hazı biz o hareketten oluşmuş sanırız ama esas olan vücudun ona güç

yetirebilecek durumda olmasıdır. Beden zayıf da olsa uygulanan kuvvet onunla aynı doğrultuda olmalı ki neticede haz doğsun. Yani kısaca diyebiliriz ki keskin ya da şiddetli bir eleme keskin ya da şiddetli bir uyarıcı yol açar.

Marshall'ın “sarf edilen kuvvet ile alınan kuvvet arasındaki uyum” nazariyesinin bazı örneklerde problem oluşturmalarına rağmen yine de sağlam örnekler bulunur.

Marshall'ın değerlendirmesi üç esasa dayanır.

- 1) Belli bir zamanda bütün uzuvların gösterebileceği bütün kuvvet sınırlıdır.
- 2) Tegaddiden oluşan kuvvetin fazlası ortaya çıkar.
- 3) Kuvvet bir uzuvdan diğer uzva intikal eder.

İşte bu esaslara dayanarak hareketlerle değil düşüncelerle ilişkin olan hisleri açıklamayı başarmıştır.

Heyecan hâletinin fizyolojideki karşılığı aranırse elem yalnız ket vurma ile açıklanabilir.

Haz hâllerinde, birinci derece ile diğer derecelerin farkını ortaya çıkarmak zordur. Her yeni hareket yeni bir hissin ifadesidir. Haz bir uzvun vazifesinden meydana gelmişse bu diğer uzuvlara da yayılır. Faaliyete yol açan azalar ne kadar çoksa haz daha fazla ve çeşitli olur.

Haz yeni hazların oluşmasına yol açarken; elem de vazifeye gösterilen tepkinin bütün uzuvlara yayılmasıyla artar, tepki gösterilince elemin azaldığını da diğer bir gerçektir.

Bu bölümde ele alınan psikolojik incelemelerin güzel sanatlara ait bazı neticeleri diğer bölümlerde ele alınacaktır.

4. Bölüm: HEYECANLAR (s. 60 – 75)

Bu bölümde çeşitli psikoloji kitaplarında ortaya konulan muhtelif heyecan nazariyeleri eleştirilmemiş, araştırmacıların haz unsurunun ehemmiyetinde birleşmeleri daha önemli görülmüştür.

Heyecan hâletleri ve ihtisasat hareketleri arasında bir bağlantı vardır, günümüz psikoloji uzmanları da bu bağlantıyı kabul etmektedirler. Heyecanlar psikoloji laboratuvarlarında yapılan tecrübelerle ispat edilmektedir.

Neşe ve keder gibi şuurlu veya şuursuz irade unsurları haz ve elemin hissi hâllerinden tamamen farklı şeylerdir.

Fizyolojiye dayanan psikoloji, karşı gelenlerin iddia ettikleri gibi zevkin verdiği lezzetleri bedii hazlara veya dini heyecanlara benzetmez. Haz ve elemin gerek şiddetinde gerek devamında önemli farklar sezilir.

Heyecanları gerektiği gibi açıklayabilmek için heyecanlarla birlikte ortaya çıkan karışık fizyoloji etkenlerini, vazifelerin devamını basit ifadelerle birleştirmek gerekir.

Hiddet, neşe, memnuniyet gibi heyecanlarda ifade keyfiyeti nadiren karışmadan saf bir hâlde bulunur. Bütün hâletlerde fizyoloji değişimi, doğrudan doğruya karışmış olan hamleyi, hisse sebep olan harici sebebe yakın olması ya da ondan uzaklaşması suretiyle ayrırabilir.

İhtisas duygularında olduğu gibi, heyecan ile doğrudan doğruya yahut ortaklık dolayısıyla bağlanmış olan kasdî hareketler sırf bir makine gibi hareket eden ifadelerle aynı doğrultuda tesir eder. Yani ihtisas duygularında olduğu gibi kasti hareketlerde ifadelerle aynı doğrultudadır; örneğin hiddet ele alınır, ilk engelleme üzerine sırf fizyolojiye ait tepki gibi oluşan ve bunun üzerine düşmana hücum fikrinde meydana çıkmayan (canlanmayan) faaliyet ile gerçek ya da hayali bir düşmana galip gelmek için bizi atlatmaya sevk eden şuurlu reaksiyon birbirinden ayrılır.

Tamamlanmış heyecanların mahiyeti, ifadenin tesirâtı kötü yoruma müsait bulunan bazı durumlar: Psikoloji kitaplarında genellikle haz veren heyecanların, ifade ettikleri nispette şiddetlerini kaybettiklerine dair bir iddiaya rastlanır. Esper “bir neşe ne kadar zapt edilirse o kadar neşe olur” düşüncesini ispata kalkışmıştır. Tuhaflığı iyi ve ince şekilde takviye eden kimselerin en tuhaf en gülünecek şeyleri genellikle gayet ciddi şekilde yapmaya ve söylemeye kadir olduklarını ileri sürüyor. Hâlbuki bu misalde neşe, tuhafılık hissiyle karıştırılmıştır. Tuhafılık hissi tamamıyla fikri bir ihsandır. Az gülen kimsenin güzel sözler söyleyebilmesinde fizyolojiye dayanan sebep vardır.

İlk his üzerine meydana gelen tepkideki faal kuvvet, hangi elem heyecanında meydana gelirse bu faaliyetin tesiriyle bu hissin hâli bir dereceye kadar değişme kabiliyeti bulunur. Yani histeki değişiklik tepkide de değişikliğe yol açar.

Yorgunluk düşüncüyü de his gibi imkansız bir hâle getirir. Yani neşe, vücut yorgunsa azalır diyebiliriz.

İçteki ve dıştaki faaliyetin birbirine göre ehemmiyetlerini tespit etmek imkansızdır. Bu bölümde söylenecek şey; dıştaki ifadenin kontrolü yani menedilen neşenin büyük bir ihtimale göre devamı artırdığını söylemekten ibaret olacaktır; ayrıca serbestçe ortaya konulan neşenin o ifade esnasında daha kuvvetli olması muhtemeldir.

İnsanların zihinlerinde şekillendirdikleri en büyük keder, fizyoloji itibarıyla gerek içte gerek dışta felc-i tam şeklinde görülür. Yunan mitolojisinde acılı annelerin taşla dönüştüğüne dair görülen hikâyeler bunu onaylıyor.

Vazifeyi yaparken ortaya çıkan engellemenin bir uzuvdan diğer uzva geçmesi ve karışık elem heyecanının artması, genellikle iradenin etkisi ve ortaklığı olmaksızın gerçekleşmez.

Profesör James'in söylediği gibi; kontrolümüz veya irademiz altında bulunan bütün azaların faaliyetini devamlı olarak durdurursak cidden keder hâlini ortaya çıkarmış ve takviye etmiş oluruz. İnsanlarda böyle hâllerin doğması ve oluşması biraz gariptir. Aşırı duygusallıktan hususi bir hoşlanma doğabilir bazı insanlar bunlardan hoşlanır.

İç çekmenin, hıçkırmanın, elleri burmanın vesair belirtilerin farz edelim ki aktörler tarafından, ümitsizlik yahut kederi ortaya çıkaramaması ve tahrik vasıtası olmak üzere ekseriya tesir bırakacak surette kullanılmaları imkansızdır.

5. Bölüm: ELEMEN HAZ ALINMASI (s. 76 –92)

Elem, üzüntü bağımlılığının ayrıntılı bir şekilde açıklanmasına ve içe dönük incelenmesine ihtiyaç duyar ki, ilkel bir insanda bunun olması mümkün değildir; fakat üzüntü heyecanları en aşağı kabileler tarafından haz diye kabul olunduğu için bu zevkin daha doğru bir sebebi olmalı.

Basit heyecan öğelerinden bahsettiğimiz sırada haz ile elemnin hiçbir zaman tam olarak takdir edilemeyeceğini söylenmiştir.

Maddi eleme uygulandığı kadar fikri eleme de uyarlanabilen bu elemde haz bulmanın garipliğini, izah edebilmek için elemnin açık olduğu birçok durumun açıklanması ile işe başlanır.

Marshall'a göre; alışılmışın üzerinde bir tahrik ve tenbih, tahrik ve tenbih edilen uzva gelen kan miktarını artırır.

Eğer tenbih edenin tesiri fazla olmazsa bunu takip eden sükûnet hâlinde bu uzuv tegaddi kuvvetinin uygulanamayan kısmını tasarruf etmiş olur. Şayet o tenbih eden tekrar tesir ederse uzuv daha büyük bir kuvvetle karşılık verebilecek bir hâlde bulunur.

Etki – tepki mekanizmasının heyecanlar sahasında da ortaya çıkması muhtemeldir.

Marshall'ın nazariyesine kendi görüşünü dayandıran Lehmann'da birçok rahatsızlıklara yakalanan kimselerin, bir an rahatlarırsa bir kurtulma fikri duyduklarını söylüyor ve bunu o kanunun gereği olarak telakki ediyor.

Devam eden endişeden birdenbire kurtulduğumuz vakit bir süre içine düştüğümüz kapalı, gizli, hafif bir hoş olmayan duyguyu nefislerinde yaşamış olanlar yukarıdaki kanunun doğruluğunu söylerler.

Alıştığımız sıkıntılardan vazgeçmek istememe keyfiyeti bizi eski sıkıntıların yerini tutmak üzere yeni kederler icat etmeye sevk eyler.

Hazda, maddede ve zevkte olduğu gibi, ızdırapta da yükselmiş ve zenginleşmiş ihtisas-ı hayat duyabiliriz. Hayatı ne kadar çok seversek bu ihtisastan o kadar çok zevk alırız.

Lessing, Mendelson'a yazdığı mektupta: ihtisaslar ya şiddetli bir arzu ya da şiddetli istikrahtan (bir şeyi istemeyerek yapmak) ibarettir demiştir.

Bütün ihtisaslarımız, hatta en acı olanları bile ihtisas olmak cihetiyle hazza yol açarlar.

Hayatın heyecanında şuur ve idrak için veya hayatın gerçekliğini ortaya çıkarmak için şiddetli bir istek vardır.

Elemin sunî suretle ortaya çıkması yalnız hiddetle değil her yüksek ve kuvvetli heyecanın ifadesinde bir rol gerçekleştirebilir.

Şehvetperestane insanı yorma keyfiyeti, bütün isteklerin derinliğinde mevcut olan bir delil gibi görülebilir.

Kuvvetli haletleri, bir düşkünlük ve bitkinlik takip eder; örneğin ilkel bir oyun daima derin bir düşkünlükle sona erer.

Şiddetli heyecan esnasında bedende açılan yaraların genellikle bir maksada hizmet ettikleri bilinir. Kötü bir haber aldığı zaman yahut bir cenazede ilkel insanın kendini feda etmesi teskin çaresi içindir, ayrıca bu insan gerek elem gerek elemin takip eden yorgunluk vasıtasıyla sükûneti aramaktadır.

Oyun gibi bir ifade faaliyetinin hazza yol açan bir hissi takviye mi yoksa bir elemi teskin mi ettiğini kestirmek mümkün değildir.

Izdırap, keder ve diğer tepkilerde neşeye dayanan ifade şekillerini istiare edebilir. Bu suretle hiç beklenmediği bir dakikada kıtlık, hastalık ya da muharebe zamanında çılgınca oyunlara, rakslara tesadüf olunur. Büyük bir ümitsizliğin tesellisi ve sükûnet bulmaya uğraştığı bu görüntüler hakiki neşe ifadelerinden ayrı tutulamazlar.

Sanat, ruhun bütün muhtelif faaliyetlerine bağlı hisleri şiddetlendirmek için insana bir vasıta arz ettiği gibi aynı zamanda ona, her kuvvetli heyecanı hafifletmeye yarayan sükûneti de sunar.

6. Bölüm: İCTİMA-İ İFADE (s. 93 – 108)

Sanat hamlesinin kökenini açıklamak için hislerin genel psikolojisini açıklamak zorundayız. Gerek maddi gerek fikri his ile uyumlu hareketin durumları, aslında her türlü

dış etkenlerden ayrı faaliyettir. Hissi hâllerin ortaya çıkması genellikle dış etkenlerin uyarmasıyla mümkündür. Şuur hâleti şiddet ve temyiz hususunda ne kadar ileri giderse fiilin ortaya çıkması da o nispette artar.

Vazifenin desteklenmesinde şuarsuzca birtakım tepkilere tesadüf ediyoruz ki, bunlar elemin engellenmesine ve hazzın harekete geçmesine vesile olur.

Hazzı çoğaltma ya da elemin azaltma yolundaki genel bir hayvani arzu, ikinci derecede hislerin ortaya çıkışına yol açar. Doğrudan doğruya sanatkarâne faaliyete ulaşan bir faaliyet yoktur.

Spieltrieb'in nazariyesine (sanatın oyun türü olması) karşı sanat oyun içerisinden çıkmaz; bu görüşler bize sanatkarane faaliyetlerin ortaya çıkışı hakkında yeterli bilgi vermez.

Zapt olunamayacak bir hissi ifade, hazzı artırmaya, elemin hafifletmeye yönelik özel çalışma hususlarına doğal yolla meyleden bütün insan faaliyetlerinin en derinlerine kök salmış sebebidir.

Zapt olunamayacak hissi ifade sanattır. Eser bu görüşe dayanıyor. Heyecani tezahürat ferdin ruhi hayatında birer hadise gibi düşünüldüğü sürece bu görüşü ispat etmek imkansızdı. Sanat derin mahiyeti gereği toplumsal ifadedir.

Sanat hamlesi ile heyecani faaliyetler arasındaki irtibatı açıklamak için; heyecani faaliyetleri toplumsal ilişkiler içerisinde ortaya çıktıkları şekille incelemek gerekir.

Ferdin heyecanlarına dair hayatının geçerli olan kanunlarını toplumsal hadiseye uygulamak gerekir. Bununla beraber, böyle bir hareketin doğruluğuna itiraz edilebileceği gibi ilk önce fertler arasındaki ilişkileri incelemek gerekir. Bu lüzum bizi sosyal hayatın ruhi şartları sahasına götürür ve bu konuda ilmi araştırmalar son senelerde yoğunlaşmıştır. Toplumların psikolojisi hakkında ortaya çıkan araştırma, telkin ile tedavi hakkında yapılan tecrübeler ispat etti ki, fikri hâller uyumlu hareketlerin şuarsuzca taklidi sayesinde bir fertten diğer fertte kolaylıkla geçer.

Adam Smith'in sevgi ve katılım duygusal görüşü, taklit hareketleri hakkındaki günümüz görüşlerine psikoloji itibarıyla ölçü olarak gösteriliyor. Bunlarla beraber bu görüş ve örneklerin çoğunda taklit faaliyetler ancak elit tabakadan ortaya çıkan intibalardan sanatsal zevke yardım edebilmeleri itibarıyla konu edilmiştir. Fakat taklit faaliyetlerinin önemi hiçte buna hasredilememiştir. Ancak bu durumun kişisel ve tatbik edilebilir bir sanat olduğunu itiraz şeklinde söylenebilir. Dış dünyanın resmi hem görsel hem de işitsel unsurlar üzerine bina edilmiştir.

Bazı ipnotizma ve fikir intikalinde, adam, taklidini yaptığı kişinin bütün fikri unsurlarını paylaşır. Fikri unsurlar nasıl bir başkasına intikal ettirebiliyorsa ondan daha basit olan haz da başkasına kolayca intikal ettirilebilir.

Alman araştırmacılar dahili taklit araştırmalarındaki değerlendirmelerinde irade unsurları üzerinde yoğunlaşırlar. Bu araştırmacılar sıradan bir heyecan hâletine yardım eden ve durumların kabulü ve hareketlerin icrası bir dereceye kadar aynı heyecan hâlini yaratmaya hizmet edeceğini düşünmüşlerdir.

His ile hareket arasındaki ilişki ortaklık yoluyla izah edilebilir. His ve hareketler onu yaşıyandan karşısındakine intikal edebilir.

7. Bölüm: EŞKAL-İ SANATIN İSTİNTAC VE İSTİHRACI (s. 109 – 128)

Basit hissi hâllerin ifadesi sadece tesadüfi hareketlerden ibarettir. Bir haz ya da elem hâlini takip eden yahut beraber bulunan faaliyetler gayr-i bediidirler (güzel, estetik değildirler). Dansta ve müzikte de bu böyledir. Ancak hareketler zaman dahilinde sabit bir sıra almışlardır. Profesör Bücher, fertlerin, hareketlerini zaman içerisinde bir sıraya sokmak için çalıştıklarını meydana çıkarmıştır. Sanatı esas itibarıyla ictimai bir faaliyet olarak kabul edebileceğimizi söylemektedir. Bu anlamda İspanyol ve İtalyan raksları örnek olarak gösterilmiştir.

Fandango'nun hikayesinde abartılı olarak anlatılsa da heyecanın, hâl ve tavırlarla ifade edilmesi oldukça geniş bir şekilde incelenmiştir. Trompet, tamtam, çalpara gibi aletlerin heyecanı artırdığı söylenmektedir.

En basit tezahüründe bile sanat, heyecan hâlini mekan ve zaman hudutlarının üstüne çıkarabilir.

Tiyatro oyunları ve burada seyircilerin oyunlara karşı olan psikolojik tutumları incelenmiştir, Engel'in de söylediği gibi psikoloji araştırmacıları için seyircilerin oynanan oyunu izlerken oluşan ruh hâli ve oyunun yüzlerindeki yansıması, sahnede oynanan oyundan daha dikkat çekicidir.

Bütün sanat şekillerinde, tezyinatta ve musikide olduğu gibi resimde ve hikayede de tabiatın taklidi esası görülecektir.

Sulliperidom'un söylediği gibi; ilkel sanat, hislerimizi okşamak vasıtasıyla meydana gelerek, düşüncemizi uyandırır.

Hoşa gitmek suretiyle cezbetme hamlesinin, sanat hamlesi ile birbirine bağlı olduğu örneklerle açıklanmıştır.

Sanat faaliyetlerinin, bütün muhtelif yansımalarının tek esası ortak olandan mana ve netice çıkarmaktır.

Ferdiyetçi sanatkarların bile yaptıkları sanat eserlerinin sosyolojiye ait düşüncelerle açıklanabileceği ileri sürülmektedir.

8. Bölüm: SANATIN VERDİĞİ SÜKÛN (s. 129 – 140)

Sanat eserinin içerisinde hissi hâller toplanmış olarak bulunur, seyirciler de bu hissi hâllerin temsilini yalnız kolaylaştırma ile kalmaz onu takviye eder. Dolayısıyla sanat eserinin meydana getirilmesi karışık ve zor bir iştir. Fikrî ve iradî faaliyetlerin bu işteki etkisi yadsınamayacağı gibi bu faaliyetlerin iştirak ve yardımının ilk oluşan hisler üzerindeki tesiri de bilinmektedir.

Yrjö Hirn, bu bölümde sanatın, kişinin bilinç altındaki gerilimlerini giderdiğini, sanatçının ancak sanat vasıtasıyla coşku ve heyecanlarını giderebildiğini ispatlamıştır; örneğin, insanda oluşan heyecan hâllerinin sükûnete kavuşmasında şiirin önemli bir yer tuttuğu belirtilerek edebiyatta da “şiir tedavisi” hakkında pek çok örneğin olduğu söylenmiştir. Buna bir diğer örnek olarak da Goethe’nin “Genç Werther’in Acıları” gösterilebilir. Nitekim burada da ihtiyar şairin, ızdırabını yazarak eski bir çareye başvurduğu, eser bittiğinde de kendini daha neşeli ve kabiliyetli hissettiği belirtilmiştir.

Bir sanatkar yöneldiği hâlin dikkatini çekmek için güzel vasıfları kasıtlı veya kasıtsız olarak daima arar.

Heyecan baskısını sakinleştirmek, yatıştırmak için sanat diğer ani ifade faaliyetlerinin hepsinden daha tesirli bir vasıtaadır. Hikmet-i bedayi meselesini açıklayabilmek için ise, sanatkarâne şeklin bu tesirinin bütün sanat dallarında ayrı ayrı gözlemlenmesinin gerekliliği ortaya konulmuştur.

Nazmın, musikideki ve rakstaki tesiri bize sanatkarane şeklin önemini diğer örneklerden daha kolay ve daha anlaşılır bir şekilde gösteriyor .

Bir sanat eserinde heyecanlandıran, harekete geçiren, uyarıcı özellikler yoğunlukta olduğu zaman, sakin olma (teskîn, tadil olma) tesiri tam değildir; bu zıtlık özellikle eski sanatta göze çarpar. Örnek olarak ise araştırmacıların sevdikleri bir konu olan Yunan Musikisinin, Frigya Musikisine olan üstünlüğü gösterilmiştir. (biri şehvetperastane diğeri pür vakardır)

İnsanların heyecanları, hüznüleri, neşeleri yoğunlaştığı zaman bunları ifade etme ihtiyacı içerisinde girdiklerini; ancak dış etmenlerden dolayı her zaman istedikleri gibi ifade

edemedikleri ve bunun içinde heyecan, üzüntü, coşku gibi duygularını ifade etmelerini sağlayacak vasıta aradıkları ve bu vasıtanın da sadece sanat olabileceği ortaya çıkmıştır.

Yazara göre sanat, insanlar var oldukça var olacaktır, onların neşelerini artıracak, neşelerine soyluluk katacak, ızdıraplarının sivri köşelerini yontacaktır.

9. Bölüm: ESER-İ SANAT (s. 141 – 170)

En basit ilkel şiirler birçok toplumda ibadet ve ayinlerle ilişkilidir. Sanat şekillerinin umûmî yortular sebebiyle ortaya çıktıkları kuvvetli delillere dayanarak iddia olunmuştur. Garip ve coşkun hâl, hareket ve şarkılar eski hurafelerin bir tiyatrosu olarak adlandırılmıştır.

Sanatkârâne faaliyetin en basit şarkı, raks ve şiir gibi doğrudan görüntüleri incelenmeye müsait bir zemin oluşturmıştır. Dram ve destan unsurlarının mühim rol üstlendikleri sanat şeklinde de heyecani bir ifadeden doğdukları iddia edilebilir.

Sanat eseri, sanatkârâne hamleden ziyade görüşlerin incelenmesine zemin teşkil etmiştir. Bunun ortaya çıkış unsurları incelendiği sırada estetik hakkında eski araştırmacıların ortaya koydukları araştırmalardan yararlanılır.

Sanat eseri, eşyanın ve olayların doğal gerçeklikleri ya da üstün vasıfları hakkında bilimizi artırmak iddiasında olmadığı gibi, yazar da sanat eserinden böyle bir bilgi alma niyetinde olmadığını belirtir, amacının yalnız bir şeyi sanatkârın nasıl hislerle gördüğüne dair en açık en kuvvetli bir görüşe ulaşmak olduğunu söyler.

Sanat eserindeki her türlü ayrıntıya önem verilmelidir. Ne zaman sanat eserinde ikinci derecedeki sebebe önem vermeden bakılacak olunursa tasvir ettiği, gösterdiği hakikatlerle ilgiden uzak kalınmış olunur. Övgüsünü bir manzumede okuduğumuz kişi bizi ilgilendirmez, önem verilen kişinin total, kırmızı saçlı, kambur olmasıdır.

Hegel'in estetik hakkındaki görüşüne göre, bir sanat eserinde temsil edilen ve gösterilen her ferdi ve tek hadise daha büyük ve genel bir fikrin varlığını telkin etmelidir. Goethe'nin sanat da üslûp hakkındaki nazariyesinde de aynı lüzuma rastlanır. Aynı şekilde Taine'de her ferdî hareket veya şekil dünya daki genel işler hakkında bir şeyler söylemeli demıştır.

Ruskin'in yaptığı gibi “sanat, en büyük fikrin, en büyük kısmını insanların zihnine nakledecek araçların en büyüğüdür” demek aslında gayr-ı bedii bir iddia diye düşünülse de ferdin birçok hissi ifade etmesi için uygun bir vasıta olabilmesi için ancak bu ferdî his vasıtasıyla temsil ettiği, gösterdiği, ihtar ettiği daha tesirli birçok şeyleri telkin kabiliyetinin varlığına bağlıdır.

Resimde ve heykeltıraşlıkta çıplak çehre, şiirde ve edebiyattaki basit hikayeler sanat eserine konu olmak itibarıyla en önemli mevkiî işgal edeceklerdir.

Yazar mükemmel bir sanat esrinden istediği şeyin elle tutulup göze götürülür nitelikte olmasını ister. Fakat küçüklüğüne rağmen içinde denizlerin ortaya çıkardığı velveleyi de duymak ister.

10. Bölüm: İTİRAZLAR VE CEVAPLAR (s. 171 – 182)

Hissiyatın psikolojisi üzerine tam bir hikmet-i bedayi' sistemi tertip ve tanzim edilemediği sorgulanarak bu bölüme başlanmaktadır. Çeşitli çalışmaların olduğu ancak esaslı bir görüşe rastlanmadığı belirtilmektedir. Taine, Ruskin gibi hikmet-i bedaiyeye dair yazı yazan araştırmacılar tarafından da böyle bir görüşün meydana konmamış olması ilginçtir olarak yorumlanmaktadır.

İfade ihtiyacı, mükemmel olan ve olmayan faaliyetler arasındaki ayrımı oluşturmali; ancak sanat, fikri bir vazife (fonetion) olarak açıklanmıştır.

Sanatkârların, kendilerinin ve herkesin huzuruna koydukları ameli sanat düşüncelerinde fikircilik unsurlarının birinci derecede önemli olması doğaldır. Hirth'in sanatın fizyolojisi physiologiei del'art adlı eserinde de bu konu dikkati çekmektedir.

Öğreten ya da öğrenenler için sanat, kudret ve maharet gibi ortaya konulmalı; fakat araştıranlar için ortaya çıkan diğer bir gerçekte ne kadar hayret verici olursa olsun hiçbir mükemmel teknik ve mükemmellik (bediilik) bir esere, sanat kıymetini veremez.

Goethe'nin sanatta fikircilik unsurlarını şiddetle savunmasının önemli bir sebebi de o devirdeki hissiyatperestlik düşüncesidir.

Sanatkârın kendi eserini sırf fikri bir vazife gibi görmeye yönelten şahsi gururunun en temiz ve soylu(necibine) ifadesini Le conte de Lisle'nin "Les Montreurs"sonesinde görebiliriz.

Bütün sanat şekillerinin konularındaki ve malzemelerindeki zıtlığa rağmen, sahip olduğu birlik, Fidyas'ın sanatı; şekil ile ifade edilmiş tesir olarak görmesiyle, Titiano'nun renk ile ifade edilmiş tesir olarak görmesiyle örneklendirilmiştir.

Zevklere hakim olmak isteyen kişiler, halkın dikkatini resimdeki esas unsurdan başka yöne çekerek milletlerin sanat hissini öldürürler. Sıradan seyirciler ise sanat eserinde, bir konu ve hikaye yahut edebi bir alaka aramasalar bile Ver Mer'in ev hayatını, Whistel'in kır manzaralarını yansıtan eserlerindeki ruh hâlini görmeleri çok zayıf bir ihtimaldir. Onlara göre konu sadece ışığı görmekten ibarettir, resim soğuk ve anlamsızdır. İşin ustası için

“tesirin serveti “sayılan resim fikirleri, sanat eğitimi (terbiyesi) almamış kimseler için ise her türlü heyecandan mahrum olarak görünür.

Sanatın birliğini savunmakla birlikte, sanatın yüksek ve alçak şekillerinde görülen ve ifade edilen tesirlerin esas itibariyle birbirlerinden farklı olabileceklerini kabul etmeliyiz. Aşağı sanatta tabii doğal yolla olanın sevkine rastladığımız hâlde yüksek sanat şekillerinde tabiatın ihtirastan sıyrılmış hâliyle seyrinden çıkan açıklamalarına ortak oluruz. Bu fark resimde belirgin olmakla birlikte diğer sanat şekillerinde de görülebilir.

Bedîî tesir ve temaşanın büyük bir manası ve ehemmiyeti vardır. Bunlar sanat felsefesi sistemlerinin esasını teşkil eder.

Yrjö Hirn’in, sanat adına uzun uzadıya bir ölçü bulmak iddiasında olmadığı, tek maksadının sanat faaliyeti hakkında sosyolojiye ve psikolojiye dayanan açıklamalarda bulunmak olduğunu söylediği bu eserde, takip edilen başlangıç noktasına göre gerek ilkel, gerek medeni bütün sanatta ortak unsuru kabul etmek önemli görülmektedir.

Hikmet-i bedâî’i’ araştırmacılarının birçoğu, yüksek sanatın oluşması için hayatın kargaşasından uzaklaşmanın, kendi başına kalmanın önemini belirtmişlerdir.

11. Bölüm: SANATIN MADDİ MENŞELERİ (s. 183 – 190)

Sanat hamlesini, sosyal ifadenin bir şekli diye izah edebilir, sanatkârca ortaya konulmuş olanı (ibdâ’-i sanatkârâne) ve sanattan zevk alma keyfiyetini, amaçları kendi kendilerinden ibaret faaliyetler olarak kabul edebiliriz.

Heyecana dayanan yorumların gerçekliği, ortaya çıkan sanatın her safhasına, gerek yüksekliğine, gerek alçaklığına uygulanabilir.

Sebepler zinciri sonuçlar zincirini açıklamaya yetmez. Sanat tarihinin herhangi bir dönemini incelersek ve özellikle de ilk dönemlerine yönelirsek bu düşünce kendisini daha şiddetle kabul ettirir. Sanat eserini meydana koymadan önce, sanat hamlesinin ve sanat hissinin ortaya çıkmış olması gerekir.

Bir lirik raksı ya da lirik şarkıyı heyecanın artarak dışarıya yansımaları şeklinde düşünebiliriz, eğer heyecanın artması bu şekilde sükûnet bulmazsa insana zarar verebilir.

Sosyal ifade ihtiyacının, sırf kendisini tatmin etmek maksadıyla resim ve heykeltraşlık gibi yüksek derecede ortaya çıkmış sanat şekli yaratabileceği akla yatkın bir düşünce olarak görülmektedir.

İnsanlar, oyun esnasında veya hoş gitmek arzusu ile ya da yaratılıştaki hâl ve hareketleri taklit neticesinde dramlar, resimler yapmış olabilirler. Özellikle oyun hamlesi sanat tarihinde son derece önemli bir unsur olarak görülmektedir.

Profesör Gross, insanların ve hayvanların oyunları hakkındaki meşhur araştırmasında, başlıca sanat şekillerinde, çeşitli tecrübelerin uygulandığı şekillerin olduğunu göstermiştir. Bu tecrübe denemesi sadece çocuklar arasında değil yüksek hayvanlar arasında da görülen bir çeşit oyundur.

Mimarinin ve süsleme sanatlarının oluşması için faydalı şeylerin bu sanatlara olan yansımaları uygulayabilecek maddi çerçeve oluşturmanın öneminden bahsedilmektedir ve bu şartın tesirinin son derece büyük olduğu belirtilmiştir.

Süsleme malzemesinin büyük bir kısmı daha eski bir teknikten makine hareketi gibi düşüncesizce atılmış bir takım adımların birleşmesinden meydana gelmiştir.

En aşağı derecede oluşmuş sanatın neden ciddi şekilde takibe değer bir gaye diye tanındığını anlayabilmek için sanat faaliyetini biyoloji ve sosyoloji bilimiyle bağlantı derecesinde incelemek lazımdır.

12. Bölüm: SANAT VE İSTİHSAL-İ MALUMAT (s. 191 – 207)

İlkel kabileler arasında aşağı sanat şekillerinden her biri (raks, pandomima, tezyinat vs...) fikir değişimi vasıtası olmak itibarıyla büyük öneme sahiptir.

Tiyatro sanatının gelişmiş sanat ürünlerinin zirvesi gibi düşünülmesi gayet normaldir.

Edebi dram, estetik (hikmet-i bedâyi') araştırmacılarının pek çoğu tarafından bütün sanat şekillerinin en sonuncusu diye kabul edilmiştir. Çünkü edebi dram yüksek kültür derecesini gerektirir.

Gelişme döneminde hiçbir trajediye ve komediye rastlanmamakla birlikte, bazı kabilelerde manasız bazı şiirimsi cümlelere rastlanılmaktadır.

Dram, taklidî sanatların ilki olarak adlandırılabilir. Resim ya da yazı icat olmadan önce dram şüphesiz vardır. Hatta lisandan bile eski olması muhtemeldir. Düşüncelerin dışarı yansımaları itibarıyla fiil ve hareket kelimelerden daha etkindir.

İlkel kabilelerde fikirler, düşünceler hâl ve hareketlerle ifade edilir, bu, insanda o anki güdünün doğal neticesidir ve bunu etrafındakiler de gayret sarf etmeden anlayabilirler. Ancak ilkel insanlarda o bahsedilen güdü, medeni insanlarda düşünceden kelimeye geçerken kaybolur.

Kuvvet ve zaman gerektiren pandomima oyunu, lisanın meydana çıkmasıyla ortadan kalkmaya mahkum olmuştur. Sosyal hayatın kanunları, terbiyeli cemiyetlerde hâl ve hareketlerin dilini mümkün olduğu kadar dar hudutlar dahilinde tutmaya insanı sevk etse de pandomima hareketi sanat tarihi için oldukça önemlidir.

Etnoloji, kelimelerden mahrum kabilelerin olduğunu bilmiyor, böyle kabilelerin varlığı meydana çıkartılmadıkça öngörülen dram lisanı hakkındaki bilgimiz sırf psikoloji delilleri üzerine kurulmuş olarak kalacaktır.

Buşımanlar, Avusturalyalılar, Eskimolar bize yüksek derecede ortaya çıkmış bir dram lisanını sunarlar. Avusturalya'nın bazı taraflarında Avrupalılar ile en az temasta bulunmuş kabileler arasında hâl ve hareketlerin kelimelere oranla zengin olduğu görülmüştür.

Roth, pandomima vasıtasıyla fikirnüvislik usulünün muharebede, avda gayet faydalı olduğunu söyler, zira o teşebbüslerde sessizliğin başarıya yardım edeceğini düşünür.

Dikkati çeken bir diğer noktada ilkel kabileler arasındaki hâl ve hareketlerin dili, hiçbir yerde Avusturalya sahralarında, Brezilya içlerinde ve Kuzey Amerika'nın büyük çayırlarındaki ilkel insanlarda olduğu kadar anlamlı değildir. Oralarda bir milletin küçük küçük kabilelere bölünmesi, farklı lehçeleri oluşturmuştur.

Belâgat, klasik edebiyatta olduğu gibi şimdi de birçok ilkel kabilelerde edebi bir sanat olduğu kadar dram sanatıdır da.

Home, pandomimaya dayanan heyecan lisanı için “kalbimizde açılmış doğru bir yoldur” der. Bütün yüksek kültür devrelerinde tiyatro ve oyunların, dini hususlarda olduğu kadar siyasi kışkırtma için de kullanılması gayet doğal olarak görülmektedir.

Resim sanatının başlangıçta birden bire farklı hâl ve hareketlerle ortaya konduğu düşünülmektedir. Örneğin Mallery'nin tasvir ettiği Alaska yerlilerinin sol ellerine, sağ ellerinin işaret parmaklarıyla bir şeyler çizmesi, Brezilya'daki kabilelerin kumun üstüne resimler çizmeleri gibi.

Dünyanın her tarafında resimlerin havada ya da kum üzerinde çizildiği kanaatini verecek deliller vardır. Resimler kum üzerine değil de bir kabuğun ya da elbisenin üzerine de çizilmiş olabilir.

Geçici bir hikaye, ister resim ister hâl ve hareketlere dayansın, ister sözlü olsun yalnız söylendiği an zarfında yaşarken bu suretlerle daimi eser halini alır.

13. Bölüm: TARİHİ SANAT (s. 208 – 234)

Sanatın hatırlatma ve ebedileştirmeye yarayan açık belgelerinin ilk olarak hangi dönemde ortaya konduğunu kestirmek zordur.

Eskimolar'ın güneş yortularında atalarının işlerini ve hareketlerini andıkları ve yücelttikleri söylenirken Malezyalılar hakkında çeşitli rivayetlere ulaşmak daha zordur. Polenzyalılar sözlü ananelerden mahrumdurlar, Fijyenler ise şarkılı rakslarında kendilerinin

efsanevi tarihlerine dair bazı konuları ortaya koyarlar. Navajolar hakkında ise Letherman ortaya çıkışlarına ya da kabilelerinin tarihlerine dair hiçbir şey bilmediklerini iddia ederken Doktor Vaşigton Mattews bir takım şarkılar ve ebedi hatıraya dair anânevî adetler toplayabilmişlerdir.

Sözlü tarih ve ananeler bakarak sadece Polenezyalılarda değil Avusturalyalılar bile hatırdaki kalan (tebid-i hatıra) sanatın başlangıcını tespit etmek oldukça zordur. Etnoloji bilgisi olgunlaşmadıkça gelenekle ilgili sanat hakkındaki sözlerin hiç birine kesinlikle güvenemeyiz. En büyük zorluk bilginin azlığından ileri gelmiyor vakaların kendileri, gerçeklikleri doğru olsa bile bunlar çeşitli zıt yorumlara açıktır. Ortaya konulan bütün sanat eserlerinde mazinin tarihini görebiliriz.

Hatırlatmaya devam etme hamlesinin sanat tarihi üzerindeki etkisini doğru olarak anlamak için, geleneklerle bütünleşmiş sanat eserlerine dair örnekleri tek tek ortaya koymak yeterli değildir. Asıl önemli olan sanat tarihinin gerçek örneklerini, bunlara şaşırtacak derecede benzeyen eserlerden ayırt etmektir.

Eski şekillerin ve teknik usullerin korunmasında gösterilen sabır ve ısrar her resme, şiire, tezyinata bir kaynak teşkil eder.

Tarihi ayrıntıdan hoşlanan araştırmacılar, hatıra unsurunu kasdî bir şey diye düşünürler, ivemercilik düşüncesi de bu suretle sanat tarihine uygulanacaktır. Bir oyun da ya da tiyatrodaki her bir ayrıntı için ayrı sebepler aranmıştır. Higgins'e göre, eski zamanlardaki bütün merasimler eski gelenekleri hafızada saklamak maksadıyla icat edilmiştir. Bu görüş bugünkü vahşilerin (ilkel insanların) ayinleri ve dramları içinde söylenebilir. Yapılan merasimler hatırdaki tutmanın devamlılığını sağlamak amacıyla yapılmıştır.

Dramın ortaya çıkışında dini sistemin ve yapılan ameli zorunlulukların etkisi ortaya konularak Poeblo yerlileri örneği verilmiştir.

İnsanlar daha yüksek bir kültür derecesine ulaştıkları zaman, bir ayinin ya da bir adetin ilk manasını unuturlar; ancak adetin kendisi muhafazakarlık tesiriyle kökeni unutulduktan sonra bile şiddetle devam eder. İlkel insanlar arasında kendileri de manasını anlamadıkları o merasim için “bizden evvel babalarımız da böyle yapıyorlardı” cümlesi için fazla bir açıklama yapılmamıştır; fakat gelişme gerçekleşince makul bir açıklamaya ihtiyaç duyulmuştur. Bazı görüşlere göre de o ifadenin yerine ataların hareketlerini hatırlatma, hatırdaki tutma daha doğru görülmektedir.

Eski manzumeler genellikle sihirbazlık merasiminde tılsım diye kullanılmıştır; ayrıca ayinlerle ilgili olan örneklerde inceleme yapılmadan hangisinde merasim hangisinde hurafenin önde olduğunu anlamak zordur.

Hatırda tutmanın devamına (tebid-i hatıra) ait unsurları, bir sanat eserini ortaya koyarken çeşitli ve karışık sebeplerden ayırt etmek birçok sahada zor olmakla birlikte resim sanatında bu daha kolaydır.

İlkel insanlarda ve barbarlarda tiyatro oyunları, şairane hikayeler ve resim vasıtasıyla temsil ve gösteriler genellikle dini ve felsefi mezhepleri uzun uzadıya anlatmaya yarar.

Dram sanatında dini ve felsefi konular hakkında söylenen şeyler manzumelere ve resimlere uygulanabilir.

Gerek tarihi, gerek dini ya da felsefi olsun bir fikrin gayesini anlamak önemli olduğu kadar, anlaşılır bir şekilde açıklamak suretiyle fikrin tabiat ve hayatın sanatkârâne temsil ve görüntüsü üzerindeki tesirini açıklamak daha önemlidir.

14.Bölüm: HAYVANLARIN KENDİLERİNİ BEĞENDİRMELERİ (s.235-256)

Sanat faaliyetinin istifai tabii üzerindeki tesirine, bir de sanat eserinde esbab-ı bâhîyenin önemine dikkat edilmeli.

Darwin, güzellik ile sanat arasında zorunlu bir bağlantının olduğunu düşünür. Musikinin, şiirin, dramın ve benzerlerinin hoşla gitmek maksadıyla ortaya çıktığı kabul eder.

Çeşitli sanata, teknik olarak gerçekleşen birtakım faaliyetlere ve şekillere sadece en aşağı kabilelerde değil, yüksek hayvanlarda bile rastlanır. Bu şekiller ve faaliyetler güzellik vasıtasıyla hoşla gitmek yolunda şuurlu veya şuursuz bir arzudan ileri gelir. Darwin bu arzunun dışının dikkatini çekme, tercihini kazanma lüzumuna dayandığını söyler. Böyle bir tespitle, dışıye bedî bir dikkat, bedî bir hüküm atfedilmekle sadece ilkel insanlar ve hayvanlardaki sanat görüntülerini değil, hayatta güzelliğin önemini de açıklar.

Darwin'in hikmet-i bedayi nazariyesinin en dikkat çekici noktası; gerek hayvanların gerek insanların faaliyetlerine uygulanabilir olmasıdır. Darwin örneklerin büyük bir kısmını kuşların hayatından almıştır. Hayvan psikolojisinin gerçeklikleri, insanların fikri hayatlarına tekabül eden vakalara nispetle daha az karışık olduğu için hayvan sanatı (hüneri, marifeti) ile başlamak faydalı görülmüştür.

Güzelliğe karşı dikkat, ister şekil ile ister renk ya da ses ile meydana çıksın, daima, Ribot'un tabiriyle “ihtiyari bir dikkat”tir.

Hayvanlar ve özellikle de kuşlar üzerinde yapılan araştırmalarda erkeklerin kendilerini teşhir etmeleri, dişilerde rakiplerin meziyetlerini kıyaslamaya bunun da heyecana ve güdülere yol açtığı tahmin edilir. Eğer erkek görsel ya da işitsel alametlerle dişinin dikkatini çekmek için kendisini ne kadar zorlarsa, dişi de doğacak heyecanın karşılığında o kadar kuvvetli olacaktır. Westermarck'a göre erkek kuşun renkleri, sesi dişinin dikkatini çekmede etkili olduğu gibi biyoloji itibarıyla da önemlidir; örneğin sülünlerin ve tavus kuşlarının kuyruklarındaki şekiller ve resimle, kendisini teşhir eden erkeğe dişinin dikkatini çekme konusunda yardımcı olur.

İlkel şamanlar da modern kişiler gibi billur yuvarlaklara ya da su sathına uzun uzun bakmanın sonucunu iyi bilirler. İnsan gözünün gerçekleştirdiği tesir sihir ise herkes tarafından bilinir. İnsanda oluşan bu durumun hayvanlarda da oluşmaması için hiçbir sebep yoktur. Nitekim tavus kuşlarında dişi kuş, erkeğin yayılmış kuyruğundaki her tarafta göz göz olmuş resimleri gördükçe zihnine “erkek” fikrinin yayılması buna bir örnek olabilir. Bu tür şekiller ve resimlerin ipnotizma tecrübelerinde mühim rol oynadıkları bilinir.

Bütün Darwin nazariyesinin temelini, dişinin bedî bir hüküm verebilmeye kabiliyetli olması düşüncesi oluşturur.

Gross'a göre dişilerin çekinme ve mahcubiyetini yenme mecburiyeti olmasaydı, hiçbir zaman o hususi ve birbirinden farklı şekillere ulaşamazdı. Diğer taraftan yine bu mecburiyet o karışık ve muallak faaliyetleri yaratmıştır.

Darwin nazariyesinde hayvani bir hikmet-i bedayi iki esasa dayanır: Sevk-i tabiiye dayanan çekingenlik ve mahcubiyeti yenmek, erkeğin bütün asabiyelerini tahrik etmek.

Hirn, Darwin'in araştırmasında ulaştığı genel sonuçların hiçbirini reddetmek istemediğini ifade ediyor; ancak bu eserde hakim olması gereken başlangıç noktasından, bedî bir taktir ile fizyolojiye dayanan bir tahrik ve tembih arasındaki karışıklığın ayrılmasının gerekliliğini vurgular.

Sanat ile tabiat arasındaki asıl fark muhafaza edilirse, kuşların hayatındaki güzellik harikalarına karşı sonsuz bir hayret ve taktir, hayvanlarda güzel sanatlar (sanayi-i nefise) olmadığı iddiası ile uyuşur.

15. Bölüm: SANAT VE İSTİFAİ CİNSİ (s. 257 – 269)

Sosyal hayatta fertlerde gerçekleşen değişimlerin sebebi karşı tarafı etkileme mahiyetindedir. Gereksiz şeyler için görüntüyü güzelleştirmeye gerek yoktur. Önemli olan görüntünün kuvvetli tesir etmesidir.

Sunî tezyinat, parça parça taşlar birkaç nesil anânevî bir hâlde devam ettikten sonra cinsin tercihi üzerinde vasıtasız bir tesir gösterebilir.

Evlenebilecek çağa gelmiş fertleri kabilenin diğer fertlerinden ayırmaya hizmet etmiş olan göze çarpacak tezyinat, kıymetli süslemelerinden soyutlama, cezbetme vasıtası olmak itibarıyla önemlidir. Westermarck'ın açıklamasına göre giysiler bile başlangıçta çıplaklığı örtmek için değil güzelleştirmek için icat edilmiştir.

Medeni bir sosyal toplulukta çıplaklık ne gibi heyecanlar telkin ediyorsa, çıplaklığın doğal bir hâl olduğu yeni dönemde de kapalılık aynı heyecana yol açar. Westermarck ise kabilelerin bir kısmının giysileri buluş zamanında ve büyük şenliklerde kullandıklarını dile getirir.

Doktor Schurtz ise giysilerin başlangıçta cinsler arasındaki farkları sakladığı yönündeki düşünceyle alakalı olarak deliller toplamıştır. Mesela bir kabilenin fertlerindeki zengin işlenmiş kemer hemen göze çarpan bir farktır. Schurtz'un dediği gibi cinsler arasındaki fark sadece giydikleri elbiselere değil, süslerle ve bu ikisinin etkisiyle belirgin olarak ortaya çıkar.

Tezyinatın başlangıçta eşyayı güzelleştirmek ya da güzellik eşyası olmak amacına hizmet etmediği tezyin edilmiş erkek ve kadının şahsiyetini ayırmaya yardım eden birer işaret olmaları mukayeseli psikolojiye göre daha doğru bir düşünce olarak görülmektedir.

İlkel insanlarda da medeni insanlarda da tezyin unsurları bir öneme sahiptir. Medeni milletler bu unsuru saçlarına tokalar takarak, boyunlarına kolyeler takarak gerçekleştirirken ilkel dönemlerde kadın ve erkekler dudaklarına ve kulaklarına ağaç parçaları, burunlarına kemik parçaları geçirerek dikkatleri üzerlerine çekerlerdi.

İlkel insanlar yabancı olan her şeye karşı bir tedirginlik duymakla beraber, bu görüşü dışlama yoluna gitmişlerdir. “Milli kıyafetleri kızların ve erkeklerin aşk hayatlarını etkiler” tespiti yapılarak bu durum örneklendirilmiştir.

Yazar, bütün incelemelerin neticesinde, şekildeki değişikliklerin aslında güzellik numunesi olarak değil, cinsî cazibe numunesi olarak kabul edilmeli şeklinde düşünmektedir.

16. Bölüm: TEZYİNİN MENŞELERİ (s. 270 – 284)

Gerek ilkel, gerek ilerlemiş kabilelerde görülen süslemelerin, göze çarpacak elbiselerin diğer cinsin dikkatini çekmede birer vasıta oldukları bilinir. Ancak bir başka görüşe göre de Hebrid Adaları sakinlerinde olduğu gibi edep ve haya hissinden dolayı değil

de sihir tesirinden kendilerini korumak için bu tür unsurların gelişmiş olması muhtemel görülmektedir.

İlkel insanları her zaman korku içinde yaşatan batıl itikat; nazar değmesidir. Bu insanlar her türlü araçla nefislerini bu tehlikeden korumaya çalışırlar, bu durum kadınlarda erkeklere nispetle daha yoğun olarak yaşanmış ve kıyafetlere yansımıştır.

Giysilerin kökeni hakkında farklı sebepler ileri sürülmektedir ve bu düşünceler batıl itikatlara dayanmaktadır. Örneğin Hotantular şiddetli bir yağmurun çıplak bir kadının üzerine yağması durumunda onu gebe bırakacağına inanırlar. Bu tür batıl itikatlara sadece ilkel kabilelerde değil Virjil zamanındaki Romalılarda bile rastlanır. Avrupa hâlk edebiyatında da bu tarz farklı düşünceler vardır.

Elbise giymenin başlangıçta batıl itikatlardan doğan sebeplere dayandığını kesin olarak söyleyemeyiz. Ancak böyle bir iddia ortaya konulduğunda da müdafaa edilebilir yönleri vardır. Bu düşünce giysilerin hususi niteliklerini açıklamakla kalmaz, cinsiyet hususunda gelişme dönemine gelindiği zaman kullanılmalarını da açıklar.

Etnolojiye ait eserlerde ve özellikle Alman kitaplarında toplanan örnekler, tezyinat ile şimdiki rütbe ve mevkii alametleri arasında büyük bir benzerlik olduğunu gösterir. Bu düşünceye dayanarak ilkel ırklara mensup erkeklerin kadınlardan daha fazla süslenmeleri açıklanabilir. Hatta şimdi bile derece farkı önemli olan sınıflarda (askerler, diplomatlar vs...) erkekler kadınlara nispetle daha süslü giyinirler.

Bu konu ile ilgili farklı bir örneğe göre ise Pelew ve Ponope Adalarında çocukların mevkii annelerine göre tayin edildiği için, kadınların zengin şekilde vücutlarını süsledikleri ileriye sürülmektedir. İnsanların aşağı kültür derecelerinde mevkii ve liyâkatı göstermek üzere sabit bir alamet sistemini kasti olarak icat ettikleri düşünülemez.

Giysilerin ayırıcı çizgi olduğuna dair araştırmacılar farklı örnekler ortaya koymuşlardır. Bunlardan bir diğeri de; başkanların giydikleri tüy taçlarıdır, av ganimetlerinin paylaşımından çıkmış bir şey diye düşünülür. Başarılı bir avcı başarısını bu şekilde ifade eder. Savaşlarda ilkel kabilelerde yüzlere çizilen işaretler de şerefli bir durumu ifade etmektedir. Bu tezyinat muharebe zamanında, sahiplerinde gurur hissi oluştururken, düşmanlara korku telkin edecektir.

Bu süsler yalnız askerî maksada mahsus değildir. Tezyine hizmet eden şerhlerin ve tevşimenin (vücuda yapılan işaretler) dînî hayata dair merasimde ve cenaze merasiminde yapılmış hareketlerin iftihar alâmeti olmak üzere taşınması muhtemeldir.

Mücevherâtın zenginlik intibasını vermek üzere takıldığına dair örneklere de sık sık rastlanır. Bu servet alametlerini sadece kadınların dikkatini çekmek amacıyla kullanıldığını düşünmek yanlış olur. Bunlar başlangıçta tezyin keyfiyetine de yardımcı olmuşlardır.

Etnoloji eserlerinde de tezyinatın dikkat çekici örneklerine rastlanır, bunların en önemlilerinden biri olarak da Doktor Stolpe Estern Adası yerlilerinden Tapan'ın tevşimatını göstermiştir. Adamın sağ bileğindeki resim incelendiğinde önemli bir vakanın resim vasıtasıyla tasvir edildiği anlaşılmıştır. Tevşim konuları arasında bu kadar gerçek vakalara ait resimlere rastlamak istisnai bir şeydir.

İnsan vücudu en eski kitaba benzetilmiş ve üzerine yapılan işaretler, resimler vs...ile hatırlatmalarda bulunulduğu ifade edilmiştir.

Lippret, silahlar ve araç-gereçler üzerine yapılan müzeyyenatın genellikle onların sahiplerinde ayırıcı özelliklere hizmet etmesi gibi beden üzerinde yapılanların da o kimsenin hüviyetini belirlemede bir vasıta olabileceğini ileri sürer.

Diğer insanın dikkatini çekme ihtiyacı olmasa dahi şahsi bir görüntü ortaya koymak için güzelleşme sistemlerine insanlar yönelmiştir. Bu sebeple elbisenin ayrıntıları, mücevherat birer ayırıcı özelliktir. Bedendeki işaretler siyahî kabilelerde fark edilemeyeceği için en iyi ayırt edici unsur olarak saçların tanzimi görülmüştür.

Yazar insanların kadın, erkek olarak ayrılmayıp yalnız tek bir cinsten oluşması hâlinde dahi bu tür ayırıcı unsurların olacağını savunmaktadır.

17. Bölüm: BÂHÎ SANAT (s. 285 – 310)

Tezyin sanatlarının diğer cins ile olan münasebetini incelemek gibi zor bir konudan dikkatin şiir ve dram sahasına yöneltilmesi hâlinde daha kesin sonuçlara ulaşılabileceği ortaya konmuştur.

Aşağı kabilelerin rakslarında, şarkılarında, pandomimalarında aşkın bütün yanlarıyla tarif edilerek gösterildiği bilinir; ancak bu oyunları, şarkıların, manzumelerin ortaya çıkış nedeni diğer cinsin dikkatini çekmek değildir.

Bâhî mevzuların ilkel sanatta önemsiz yer işgal etmesine bakarak, gelişmiş sanatta da bunun tesirini tamamen inkar etmek doğru olmaz. Bizim kültür derecemizde gerçekleşen benzer hareketler göz önünde tutulacak olursa, başlangıçta hiç bâhî olmayan maksat ve faaliyetlerin aşık olunana iyice bağlanmak için bir vasıta amacıyla kullanılabileceği söylenir.

Pandomimaların, oyunların, şarkıların diğer cinsin dikkatini çekmek amacıyla ortaya konulmuş olduğu yönündeki araştırmada, bu oyunlar esnasında diğer cinsin hazır

bulunup bulunmadığı noktası genelde unutulur. Bazı kabilelerde çalışma hayatında veya eğlence hayatında kadınlarla erkeklerin birbirlerinden kesin suretle ayrı bulundukları düşünülmüşse, güzel sanatlar üzerinde kadınların tesiri olmayacağına dair kesin delillere ulaşılabilir.

Velaşk “kadın ve erkeğin birlikte raks etmeleri bir kaidedir” diyerek bâhî vasfa malik rakslarda iki cinsin birlikte oynadığını ya da birinin diğeri huzurunda oynadığını eserinde ortaya koymuştur. Nitekim bazı yerlerde görülen dikkat çekici raksın gayesi seyircilerde bâhî tahrikatı oluşturmaktır. Örneğin; Türkiye’de, İran’da, Çin’de, Japonya’da icra edilen “Şark Raksı” bu duruma örnek olarak gösterilmiştir ve erkek seyircileri mütelevviz etmek için bir kadın tarafından yapılan maddi aşk pandomiması olarak görülmüştür.

Ahlak kaidesinin sıkı olduğu toplumlarda rakslar, şiirler, şarkılar rahatça karşı cinse yansıtılamamıştır hatta bazı yerlerde sadece dini vasıflara haiz şarkılar söylenebilirdi. Eğer delikanlılar serbestçe şarkı söylerse kızların ahlakının bozulacağı düşünülmüştür.

Sanatın dine, batıl itikatlara, ananeye dayanan şekilleri ilkel insanlarda bâhî eserlere göre üstün görüldüğü için sanatın önceliği “hoşa gitmek suretiyle cezbetmek”ten ibaret olduğu iddiası etnolojiye dayanarak onaylanamaz.

Bugünkü anlamda evlenme adetleri oluşmadan önceki dönemlerde erkeklerle kadınlar arasındaki karışık münasebetlerin bâhî bir sanat oluşturabileceği düşünülmüştür.

Bâhî tercihin tesiri, biyolojiye ait bir durumdur ve bu itibarla ictimai ve dini sebeplerden daha genel bir esastır.

Giysilerin ve tezyinatın, diğer cinsin dikkatini çekmede bir unsur olduğu kabul edilmekle beraber, bunların asıl kökenleri sadece cinsler arasındaki münasebete dayandırılmadan da açıklanabilir. Bu sebeple hangi kabilelerde diğer cinsin dikkatini çekme arzusu ile sanat sebebi gibi düşünüleceğini anlamak için dram ve şiir sanatlarını yakından incelemenin gerekliliği ortaya çıkar.

İstifa-i cinsiyenin yalnız medeni olmayan insanlarda şartlar uygun olduğu zaman sanatkarane faaliyetler ortaya çıkarttığı gösterilmeye çalışılmıştır. İstifa-i cinsi her yerde sanat faaliyetinin sebebi olmak üzere tesir yapmaz, fakat cinsi “heyecanlar” sanatkarâne bir ifade bulduğu için istifa-i cinsi bâhî sanatın “bir” sebebidir denilebilir.

İlkel milletlerde olduğu gibi medeni milletlerde dahi bir haz bâhî hâl ve hareketlerle ifade edilir.

Savaş bir kabilenin bütün dikkatini kendisine çekiyorsa orada bâhî mevzular hiçbir zaman sanatta bir yer işgal edememiştir.

Cinsi tabu birçok durumda bâhî şiirin ve raksın bir sanat hâline gelmesine engel olmuştur.

18. Bölüm: SANAT VE SA'Y Ü AMEL (s. 311 – 324)

Bu bölümde sanatın çalışma üzerindeki etkisi ve sonuçları üzerinde durulmuştur. Rakslar ve şarkılar incelendiği zaman iki önemli başlangıç noktası ortaya çıkar: Öncelikle ferdin çalışmasını düzenleme ve hatırlatma ihtiyacı ardından da çeşitli fertlerin çalışmasını birleştirme ihtiyacı. Her iki durumda da sanat, ilkel kabilelerde bu noktada önem arz etmektedir.

Her kabile kendilerini çalışmaya teşvik için bazı vasıtalar icat etmişlerdir. Salvado ise konu ile ilgili olarak şu örneği ortaya koymuştur: Avusturalya yerlileri çalışmamak için zihnen ve bedenen yorgun bir hâlde yatarken, Salvado onları harekete geçirmek için şarkı söyler ve raks eder. Onlar da bir müddet sonra şarkıya eşlik ederek oynamaya başlarlar ve ardında taze bir gayretle işlerine devam ederler.

İlkel insanların, tembelliği yenmek zorunda oldukları dönemde şarkı söylemeye başladıklarına dair örneklerle dünyanın birçok yerinde rastlanır. Birçok durumda Salvado'nun hikayesinde olduğu gibi başlangıçta eğlence maksadına dayanan sözlerden ve ahenklerden kuvvet buluyorlar. İşçilerin her yerde kendilerini özel teşvik şarkılarıyla harekete geçirdikleri bilinir.

Çalışma esnasında işçiler tarafından söylenen manzumeler, musiki veya şiir olarak adlandırılmamaktadır; ancak bu durum işçiler üzerinde haiz oldukları öneme engel teşkil etmez.

İş şarkılarının ve rakslarının bir çok kabilede çalışma esnasında özellikle de grup çalışmalarında verimi artırdığı gözlemlenmiştir. Hasat ya da kürek çekme gibi ortak çalışmanın yapılması gereken durumlarda grubun lideri yapılması gereken işleri bir raks ya da pandomima ile gösterir. Böylelikle oyundaki telkin tesiriyle diğer işçilere gayret gelir.

Medeni milletlerin hâlk edebiyatında görülen ziraiyat ve hasat şarkıları ya da raksları bu şekilde ortaya çıkmıştır.

19. Bölüm: SANAT VE HARP (s. 325 – 344)

Savaşçı milletlerde musiki ve raks sosyolojik bakımdan öneme sahiptir. Harbi alışkanlık edinmiş milletlerde gelişmiş bir şarkılı raksa tesadüf edilir. Özellikle alet ile yapılan musikin ilk ortaya çıkış dönemlerinde harp ile sıkı bir irtibatın olduğu görülür.

İlkel insanların muharebelerinde musiki, şarkı ve raks cesaret ve kuvvet oluşturmak için bir vasıta olarak görülmüştür. Harp eden insanda korkuya engel olmak için de bu unsurlar kullanılmıştır.

Kabileler harp esnasında cesaretin artması için çeşitli yollara başvururlar; muhtelif merhemleri vücuda sürmek, yeni kesilmiş bir öküzün etini çiğ çiğ yemek, vücuda çeşitli işaretler yapmak, yazılar yazmak gibi... Ancak bu tedbirlerin hiç biri teşvik ve harekete geçirmede bir vasıta olan musiki ve raksın yerini tutamamıştır.

Harp pandomimaları olarak adlandırılan hareketler, coşkun naralar, havaya kaldırılan silahlar aslında çalışmanın spor vasıtasıyla taklidi gibidir. O taklit ettikleri hareketi daha sonra savaş meydanında gerçekleştirirler.

Avusturalya'da beli bükük 4-5 ihtiyar kadının gözyaşlarıyla ve iniltiyle bir takım şarkılar söyleyerek 40-50 kişiyi kendilerini kaybetmiş bir hâle getirerek ateşe bile saldırtabileceği söylenerek sanatın insanlar üzerindeki tesiri belirtilmiştir.

Askerî giysilerde kullanılan kırmızı rengin insanda gayret ve kuvvet hissi uyandırdığı söylenmektedir. Ayrıca harp esnasında yaraları ve kanı sakladığı için askerî manevi kuvvetinin bozulmasına engel olduğu gibi, düşmanların da cesaretlenmesini önler. Bazı kabileler de savaş esnasında bedenlerine kırmızı, siyah gibi renkler sürerek düşmanlarına dehşet vermek isterler.

Bayrakların ve benzeri askerî alametlerin barbar milletlerde dahi cesareti artırdığı bilinir. Örneğin, ilkel kabilelerden kalma bir savaş aleti olan kalkanın üzerine resimler yaparak, mağlup insanlardan kesilmiş zafer nişaneleri olarak adlandırılan saçlar yapıştırılarak karşı tarafta korku oluşturma yoluna gidilmiştir.

20. Bölüm: SANAT VE SİHİR (s. 345 – 367)

Bu bölümde sanat ve sihir arasındaki ilişki üzerinde durulmuştur. Sihrin en basit şekillerinin sanat eserinin doğmasında hiçbir tesirde bulunmadığı belirtilmiştir. Avrupa milletlerinin birçoğunda avcılıkta, balıkçılıkta, ziraatte vb. alanlarda sihir önemli olmakla beraber psikoloji alanında da önemli etkileri vardır.

Halk edebiyatıyla ilgilenenler, ilkel insanların sihirkârâne taklitler ile yapabilecekleri tesirde hudut tanımadıklarını bilirler. Yağmur hadisesini raksta ve drama temsil ederek semadan yağmur yağdırabilirler. Dram sanatı dairesinde yaptıkları güneş ayinleriyle güneşin hareketini tanzim edebilirler. Hatta birtakım dramlarla mevsimler üzerinde bile tesir gösterilerek kış ayı dışarıya atılarak bahar çağrılır.

Çeşitli ayinlerle insan hayatının biyoloji hadisesi üzerinde tesir edilmiştir. Bir hastalık tedavi olunacağı zaman, felakete sebep olan şeytanı, hastalık alametlerini pandomima ile taklit ederek mağlup etmeye çalışırlar.

Dünyanın her tarafında insanlarda resmini yaptırma korkusuna tesadüf edilebilir. Bu batıl itikat resmin ve heykeltraşlığın men edilmesine sebep verdiği nispetle sanatın gelişmesine de engel olmuştur. Sanat ve sihir arasındaki bağın gelişmesinde en etkili olan küçük bebekler ve resimler olmasına rağmen büyülerin gizli yapılması da resim sanatı üzerinde önemli bir etkiye yol açmamıştır.

Sihirli dramın en esaslı şekilleri nasıl insanların en başlıca isteklerine dayanıyorsa, en mühim sihirli heykeller ve resimler de ziraat ayinlerine, avcılık ve balıkçılık kurallarına, tıbbi konulara, verimsizliği giderme merasimlerine dayanır.

Sanat eserinin maksadı, onu görenler üzerinde meydana gelecek intibadan ibaret olduğu hâlde sihirbazlar ve sanemperestler yaptıkları taklit eserlerdeki maddi kudrete ve tesire önem verirler.

Resim sanatının tedavi maksadıyla kullanılması sihir ve estetik başlangıcı arasındaki farka bir delildir. Bazı kabileler de hastalar tedavi amacıyla kuma çizilen resimler üzerinde yuvarlanırken, bazıları da o mukaddes kumdan bedenlerine mümkün olduğu kadar çokça koyarak biran önce şifa bulma arayışına girerler. Barbar kabilelerde rastlanılan batıl itikatlarla resme dayanan sihir aynı esas fikirden ibarettir. Sihrin psikolojiye dayanan esası ne kadar açıklanabilse de bazı oluşumlarda sihrin sanat ile yakın olan irtibatı da inkar edilemez.

21. Bölüm: NETİCELER (s.368 – 379)

Aşağı kültür derecelerinin yanında medeni milletler arasında da ortaya çıkmış siyasetin terk edilmesi neticesinde sanatın bütün şekil ve dallarının gerek iyilik gerekse fenalık hususunda etkili olduğu bilinir. Kabile dramları, kabile heykeltraşlığı, kabile şiirlerinin bu nedenle cumhuriyet ve mutlakiyet sanatıyla kıyaslandığında sanat numunelerindeki farklar ortaya çıkmaktadır.

Aşağı kültür derecelerinde insanlar nasıl mabudlarına nefret ve muhabbetlerini atfederlerse ilahi bir seyirciye hürmet gösterme vasıtası olan sanatta da aynı duruma rastlanır.

Bilgi verme maksadı şiirlerde, resim ya da dram sanatına ait temsilde ölülerin hareketlerini diriler huzurunda göstermek suretiyle temin edilir. Rakslar ve şarkılar ise birçok durumda ruhu tahrik maksadını takip eder, şeklinde açıklanabilir. Cenaze

merasimine ait sanatın gayesi; düşmanlar üzerinde askerî resimler ve pandomimalar münasebetiyle bahşedilmiş olan vahşetin görüntüsü türünden bir tesir meydana getirmekten ibarettir.

Sanat hamlesinin açıklanması için 4 ana esaslı maksadın ortaya konulması gerekmektedir. Bunlar: bilgi vermek, birinin dikkatini çekmek, tahrik ve tembih etmek, sihir yapmaktır.

İlk bölümde, bir tesir hâlinin kendisini doğal bir yönlendirme ile ortaya çıkartacağı, bu yönlendirme sonucu oluşan görüntünün de hazzı artıracığı, elemi azaltacağı söylenir. Bireysel bir hamle olarak sanatın kökeni burada ortaya çıkar. Sanat esas itibarıyla içtimaidir (sosyal bir olgudur), bu da psikolojiye dayanan esaslar üzerinde izah edilmiştir.

Sanat eserleri birbirlerinden farklı bulunmalara rağmen, ortak bir unsura sahiptirler. Her sanat eseri, kendi lisanına göre, sanatkârın kendine has tarzını, bazı hâllerini ifade eder. hepsi de bir ifade hamlesinden oluşur.

Her insan haz hislerini artırmaya, elem hislerini azaltmaya çalışır. Sanatkâr öyle bir adamdır ki böyle bir coşku ve teskin imkanını yalnız kendi hissiyatını ifade etmek suretiyle doğrudan doğruya değil diğer insanlarda benzer bir his ortaya çıkarmak suretiyle temin edebileceğini anlar.

Sanatı kendi kendisine yeten bir faaliyet ya da ototalik (iradi) bir faaliyet olarak açıklayabiliriz.

III. ÜSLUP ÖZELLİKLERİ

III.I. DİL VE ANLATIM

İncelediğimiz eser kendi içinde bir bütünlük oluşturmakla beraber çeşitli bölümlere ayrılmıştır ve her bölümde belli bir konu üzerinde durulmuştur. Yazar Yrjö Hirn, eserinde görüşlerini ispat etmek için ünlü bilim adamları ve felsefecileri tanık göstererek olaylarla ilgili örneklemeler yapmıştır. Eserin konusuna dayalı olarak sanatsal kavramlar kullanılmıştır. Tanımlamalar yapılmıştır. Bunların yanında eserde farklı düşüncelerin kıyaslandığını da görmekteyiz.

Yrjö Hirn'in yazdığı The Origins Of Arts adlı eseri Osmanlıcaya Sanayii Nefisenin Menşei adıyla çeviren Hüseyin Cahit Yalçın, çevirdiği bu tercüme eserde devrin özelliklerini yansıtan uzun cümlelerin yanında Arapça, Farsça kelimelere de sıkça yer vermiştir. Eserde anlatım süslüdür.

Bu eserin günümüz Türkçesine çevrildiğinde okuyucular tarafından anlaşılması için sadeleştirme yoluna gidilmelidir.

III.II. TERMİNOLOJİ

1) SANAT VE SANAYİ

SANAT : Sanat kelimesi Arapça'da amel yani iş ve yapma manasına sunu' kökünden alınmıştır. Sunu' kelimesinde bir de güzellik ve hayran olunacak bir kudret eseri manası olduğundan bu kelime daha ziyade hilkat ve tabiatın yaptığı şeylerde kullanılarak Sun-u-tabiat, yani tabiatın yaptığı denilmiş ve tabiatla kendi kendine vücut bulmayıp insanın akıl ve zekasını kullanarak eliyle yaptığı işlere sanat denilmiştir.

Sanat tabiri, yalnızca insanların zeka ve tecrübe ile kazandıkları bilgi ve maharet sayesinde yaptıkları işlere tahsis olunmuştur. Türkler sanat kelimesini ism-i fiil olarak, yani bir sâni'in iş yapması manasına aldıklarından sanatın bugünkü manası yerine Arapların kullandıkları sînâat kelimesini almışlar ve bundan muharref olarak sanat ve sonra da zanaat demişlerdir. Halkın kullandığı bu tabir şimdi sanat tabiriyle ifade ettiğimiz şeylerden başka bir şey değil iken sanatın muhtelif mefhumları dolayısıyla zanaat tabiri yavaş yavaş ilim, zeka ve ibda' eseri olmayıp yalnız meleke ve el ustalığı ile yapılan işlere, yani zeka, tecrübe, ilim ve el hüneri icabeden işlere sanat denilmiştir.

Bu vecihle sanat kelimesi dilimize yerleşmiş ve tamamiyle Türkçeleşmiş bir kelimedir. Hatta bazı dilcilerimizin bunun aslı olarak Arapça'daki sulasî-i mücerred olan

sunu' kelimesinin Türkçe'de akıl, bilgi ve hüner manasına olan "usun" dan alındığını ve bu kelimenin bir metatezi yani bir harfinin yeri değişerek sunu' şeklinde, diğer birçok kelimeler gibi, Araplara Türklerden geçtiğini söylemektedirler. Nitekim Türkçe'deki usta tabiri de sanatta mahareti olan us sahibi demektir. Yunanlılar sanata tekni demişlerdir. bunda da Türkçe'de ki tekne sözüyle bir münasebet göze çarpmaktadır. Yunanca'da ağacı oymak ve istenilen bir şekle sokmakla başlayan ilk işlere verilen bu tabirin işlenmiş ağaç manasına tahta, ve sun'i manasına takma, alât manasına takım gibi kelimelerle de münasebeti dikkati çekmektedir.

Eski Yunanca'da yine bu manaya kullanılan areti kelimesi görülür. Aro birleştirmek, uydurmak suretiyle yapmak manasınadır. Latinler bu kelimeyi Yunanlılardan alarak sanata ars demişler ve buradan da İtalyanca'ya arte ve Fransızca'ya art suretinde geçmiştir. Eski Türkçe'de ar kelimesi sâf ve güzel manasına geldiği gibi arıtmak sözü de temiz ve güzel yapmak manasınadır.

Türkçe'de sanat kelimesi en umumî manada "düşünülen bir şeyi vücuda getirmek hususundaki bilgilerin tatbikine ve o işi vücuda getirmek için marifet ve zekanın kullanılmasına" denir. Sanat tabiri insanın kendi ihtiyaçlarını daha iyi tatmin edebilmek maksadıyla tabî maddeleri işine yarar şekil ve suretlere tahvil için zekasını kullanmak suretiyle yaptığı işi ifade eder. Bacon ve bazı filozoflar sanatı "tabiata insanın inzımm etmesi" diye tarif ederler. Litiré, sanatı "bir şeyi bir usul ve kaideye göre yapmak tarzıdır" suretiyle anlatır. Yine bu mefhumlara yakın olarak "bir şeyin imali hususunda tecrübe ve mümarese ile edinilen bilgi ve öğrenilen iş ve bazı aletleri hüner ve maharetle tatbik etmek suretiyle yapılan işler, tabiatın vücuda getirdiği şeylere mukabil insanların zeka ve tecrübeleri vasıtasıyla kazandıkları ustalık, hüner, el mahareti ve bunlar sayesinde yaptıkları işler" diye de tarif olunabilir.

Bundan Başka "zihinde tasavvur edilen ve düşünülen bir şeyi görünür ve maddi bir hale getirmek ve maddeler o tasavvur edilen şekil ve sureti vermeye de sanat denir. Yani maddeye bir şekil ve suret vermek."

Bu itibarla sanat kelimesi birbirine az çok yakın muhtelif anlamları ifade eder ki bunlar;

- 1- Tecrübe ve mümarese ile edinilen bilgi ve hüner sayesinde ve bazı aletler kullanılarak yapılan hünerli işler; yani tabiattaki maddeleri zeka, el mahareti ve ustalık sayesinde daha işe yarar bir hale getirmek.

- 2- Sanatın bir manası da ustalık, hüner, bilgi ve maharettir. Şu kumaşın dokumasında büyük bir sanat var, gayet sanatlı yapılmış bir masa, sanat sahibi bir adam, yani yaptığı işlerde ustalık ve hüner gösteren adam gibi.
- 3- Sanatın diğer bir manası da insanların tasavvur ettikleri şeyleri yapabilmek için lazım gelen usul ve kaideler demektir. Mesela ipek boyacılığı sanatı gibi ki burada sanat kelimesinin manası, ipeği boyamak için bilinmesi lazım gelen kaide ve usuller demektir.
- 4- Sanatın bir manası da bir adamın yaşamak ve kazanmak için yaptığı ve onda melekesi bulunan iş, yani Fransızca “profession” ve “m tier” manalarına gelir. Bu adamın sanatı marangozluk ve kunduracılıktır, gibi.
- 5- Sanatın manalarından biride güzel ve bedi  şeyler yapmak işidir. Bu işler insana hiçbir faydası olmayan ve yalnız bir güzellik heyecanı ve bedi  bir zevk veren işlerdir. Mesela resim, musik , şiir, mimari, heykel, tezyinat gibi gayesi güzellik olan işler birer sanattır. İnsanların yaptığı ve hayran oldukları birçok şeyler vardır ki bir fayda temin etmez

sanatın mahiyeti ve menşei: Filozoflar bu hususta birçok tahlil ve izahlarda bulunmuşlar ve hayli nazariyeler yürütmüşlerdir. Bazıları sanatın mahiyetinde iyi, güzel ve gerçek vasıflarını bulmakta ve sanatın “fayda” ile de alakası bulunduğunu düşünmektedirler. Halbuki Schiller ve Spencer gibi bazı filozoflar sanatın fayda ile alakası olmadığı fikrinde bulunmakta ve “sanat sanat içindir, onda hiçbir maddi fayda aranmaz” nazariyesini ileri sürmektedirler.

Bu nazariyenin taraftarları, güzel bulduğumuz birçok şeylerin faydalı olmadıklarını söylemektedirler. Buna  rnek olarak Roma’daki Vatikan sarayının o muazzam odalarında hiçbir suretle rahat ve konforlu yaşamak mümkün olmadığı halde onlara hayran olmamızın sırf onların mimar  güzellikleri dolayısıyla olduğunu, keza, maddi hiçbir fayda temin etmeyen güzel bir çiçeğin güzelliği de onun çizgi ve renklerindeki ahenkten duyduğumuz bedi  bir heyecanın eseri olduğunu ifade etmektedir.

Sanatın menşeine gelince: bunun insandaki güzeli sevmek ve ondan ruh  bir zevk almak duygusundan doğduğu şüphesizdir. Bir bakıma “Sanat elem ve ıztıraptan doğmuştur” denilebilir. Çünkü hayatın madd  ıztıraplarından azade, daha ahenkli ve güzel

bir alemin hayali, insanlara bu alemi keşfetmek ve onun unsurlarını bularak müteselli olmak ihtiyacını vermiştir.¹

Sanatın düşünsel ve biçimsel gelişimi insanların emek süreciyle bağıntılı olup, toplumsal iş bölümünün ilerlemesiyle birlikte varolmuştur. Emek yoluyla insan eli yüksek düzeyden bir yetkinlik kazanmış, Raffael resimleri ile Thorvaldsen heykellerini, Paganini müziğini yaratabilmiştir. Tikel sanat türleri, insanoğlunun uzun tarihsel gelişim süreci içerisinde ortaya çıkabilmiştir. Sanat, örneğin, dans, müzik, resim, heykel, mimari, edebiyat, tiyatro, sinema gibi tikel sanatlara ayrılabilirdi gibi, çeşitli tür ve tarzlara da ayrılır. Sınıflı toplumlarda üst yapının bir parçası olarak sanat, sınıfsal bir özellik gösterir. Sanatın gelişimi en son kerte de varolan toplumsal üretim tarzına bağımlı olup, bu üretim tarzına karşılık veren sınıfsal ilişkilerce belirlenir. Toplumsal iş bölümünün gittikçe artması sonucunda, uzlaşmaz toplumlarda sanatsal etkinlik, ya doğrudan doğruya egemen sınıflara bağımlı ya da ondan bağımsız belli bir kesimin gitgide ayrıcalığı haline gelmiştir.

Sanatın manevi yaşamın bütününde önemli bir yeri vardır. Sanatın kendine özgü estetiksel ve kişilik oluşturuıcı özelliğine toplumda her zaman için gereksinim duyulur. Bu nedenle de sanatın kişinin çok yönlü gelişmesi, yaşamsal duyarlılığı ile güzellik tasarımlarının gelişmesi, yüksek düzeyden bir düşünceye erişmesi üstünde etkin bir yapıcı rolü vardır.²

SANÂİYİ'-İ NEFİSE (GÜZEL SANATLAR) : Eskiden güzel sanatlara verilen isimdir. Sanatlar genellikle biri mihaniki (mekanik), diğeri güzel sanatlar olmak üzere ikiye ayrılır.

Mihaniki sanatlar, elle veya aletle yapılan ve bir fayda temin eden, duvarcılık, dölgercili, marangozluk, demircilik vs. gibi sanatlardır.

Güzel sanatlar ise insanın ruhunda bedîî heyecan uyandıran güzelliklere ait sanatlardır. Fransızcada Hür Sanatlar manasına "Arts Liberaux" dahi denilen bu sanatlar, el işinden ziyade ruh ve duyguya dayanan sanatlardır.

Ortaçağ bilginleri tarafından yedi hür sanatlar denilen bu sanatlar, o dönemki tasnife göre, sarf nahiv, ilm-i beyan belagat, hesap, felsefe, musiki, hendese ve ilm-i heyetten ibaretti. Halbuki bunlardan bir iki tanesi dışındakiler bugün ilimler arasında tasnif edilerek sanat sınıfından çıkarılmıştır.

¹ Arseven, C.E., **Sanat Ansiklopedisi**, c.4, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1952, s.1754-1755.

² Çalışlar, A., **Ansiklopedik Kültür Sözlüğü**, Altın Kitaplar Yayınevi, 1983, s.339.

Bugün güzel sanatlar başlıca beş şubeye ayrılmaktadır, bunlar da: şiir, musiki, mimari, heykeltraşlık ve resimdir. Bu beş şube de biri göze ve şekle, diğeri kulağa ve sese ait olmak üzere ikiye ayrılmaktadır.

Göze ait olanlar, yani göz vasıtasıyla duyulanlar mimari, heykel ve resimdir. Kulağa ait olanlar da edebiyat, şiir ve musikidir.

Sanat tabiri yalnız olarak kullanıldığı vakit sadece göze taallûk eden mimari, heykel ve resim sanatlarını hedefler. Güzel Sanatlar Mektebi veya Akademisi tabiri de bu üç sanatın öğretildiği yer manasına gelir. Diğerleri edebiyat fakültelerinde ve musiki konservatuarlarında gösterilir.

Mimari, heykel, resim ve hak gibi şekle ait sanatlara çizi sanatları denildiği gibi bunlardan şekilleri mücessem veya kabartma olarak gösteren sanatlara tescimî veya oylum veyahut plastik sanatlar denir. Resim düz satırlı olduğu halde eşyanın şeklini mücessem gibi gösterdiği, yani üç boyutu da gösterdiği için onu da plastik sanatlar meyanına tasnif etmektedirler. Eşyanın suretini taklit etmeyen ve sırf tezyini mahiyette olan resimler süsleme sanatları, yani eski tabirle tezyinî sanatlar kısmına girerler.

Tabiatla görülen veya zihinde tasavvur edilen şeyleri şekil ve renkleriyle göstermek ve onları taklit ederek aynısını yapmak sanatlarına da taklidî sanatlar veya benzetme sanatları denir ki plastik sanatlardan mimari müstesna olmak üzere diğerleri, yani resim ve heykel bu sınıfa girerler.

TARİH-İ SANAT (SANAT TARİHİ) : Sanat tarihi, tarih koşullarından doğan maddi kültür eşyasını inceleyen bir bilimdir. Buna göre, bu bilim dalı, belirli bir sanat ya da sanatlar arasındaki ilişkileri tarihsel boyutta kurma amacıyla hareket eder. Sanatı oluşturan öğelerin, tarih içindeki ağırlığını ve dağılımını saptarken, birey veya ulusların tarih boyunca kat ettikleri sanat gelişmelerini, sayısız ve karmaşık sanat olgularının hiyerarşisini arar. Sanat tarihinin bir boyutuyla tarihi bir bilim olduğu ortadadır ve sanat tarihinin malzemesini üretende tarih içindeki insandır. Sanat tarihini doğuran sebepler o kadar çok, o derecede değişken ve giriftir ki, onun tarihçesini çizmek bir bakıma kültür tarihinin dönemeç noktalarını adım adım izlemekle mümkündür.³

³ Mülâyim, S., Sanat Tarihi Metodu, Bilim Teknik Yayınevi, İstanbul, 1994, s.69.

Sanat tarihi denilince yalnız Güzel Sanatlardan mimari, heykeltraşlık, resim, kazı ve süsleme sanatlarının tarihi, yani bu sanatların her millet ve memlekette en eski devirlerden bugüne kadar geçirmiş oldukları safhaların tarihi manası anlaşılır. Bunların dışında olan ve Güzel Sanatlara ait olmayan diğer sanatların tarihine zanaatlar tarihi denir.

Sanat tarihleri genellikle millet ve ülke itibarıyla bölümlere ayrıldıkları gibi zaman itibarıyla da şu bölümlere ayrılır.

- 1) Tarihten önceki zamanlar
- 2) İlk Çağ
- 3) Orta Çağ
- 4) Rönesans
- 5) Son zamanlar

Sanat tarihleri millet ve memleket itibarıyla de başlıca şu bölümlere ayrılır:

Türk sanatı, Arap sanatı, Asur sanatı, Çin sanatı, Ege sanatı, Hatti sanatı, Etrüks sanatı, Gotik sanatı, Hellenistik sanatı, Hint sanatı, İran sanatı, Japon sanatı, Keldan sanatı, Minos sanatı, Mısır sanatı, Morya (Hint) sanatı, Prekolomb sanatı , Romen sanatı, Roman sanatı, Sasani sanatı, Sümer sanatı, Villanova sanatı, Yunan sanatı.

Bunlardan başka her ülke ve millete ait sanatlar da vardır. Alman, Fransız, İngiliz, İtalyan, İspanyol vs. sanatları gibi.

ESER-İ SANAT (SANAT ESERİ) : Güzel sanatlara ait her tür eserdir. Güzel bir bina, bir tablo, bir heykel gibi. Bu eserler maddi bir faydası olan ve kullanılan şeylerden olursa onlara sanat eşyası veya sanat işi denir.⁴ Güzel olan yararlı olandan farklıdır. Sanatın amacı yalnızca gündelik işlere yarayan eşya üretmek değildir. Sözgelimi bir Neolitik devir çömleği, içine su veya yemek koymaya yaramaktan başka, bu amaçtan farklı ve fazladan bir şeylere sahipse, bu yüzden coşku ve hayranlık uyandırıyorsa sanat eseridir. Tarih ve tarih öncesi çağlara ait pek çok form, herhangi bir fonksiyona sahip olmadan bile güzeldir, sanat değeri taşır.⁵ Estetik obje, ister bir şiir, ister bir müzikal komposition, ister bir heykel ya da yapı olsun, belli nitelikleri ve özellikleri olan bir objedir. Bu belli özellik ve nitelikleri taşıyan varolanlar belli bir deyim, belli bir kavram altında toplanır ve buna obje ya da sanat eseri denir.⁶

⁴ Arseven, a.g.e., c.4, s.1757.

⁵ Mülâyim, a.g.e., s.35.

⁶ Tunali, İ., Sanat Ontolojisi, Baha Matbaası, İstanbul, 1965, s.58.

FELSEFE-İ SANAT (SANAT FELSEFESİ) : Sanatın mahiyetini tahlil ve tetkik eden felsefe. Felsefenin, yalnızca sanat eserleriyle bağlantılı olarak ortaya çıkan problemlerini ve kavramlarını ele alan, sanatın farklı kültürlerdeki yerini, insan açısından yerine getirdiği fonksiyonu ve insan için taşıdığı anlamı araştıran dalı.

Doğaya ilişkin estetik tecrübeyi dışta bırakan sanat felsefesi, estetikten daha dar bir alanı kapsar. Sanata ilişkin kavrayışımızın, sanata yönelen yaşantıların sonucu olan kavramsal problemleri konu alan sanat felsefesinde sorulan ve yanıtlama çabası verilen belli başlı sorular şunlardır: Sanat nasıl tanımlanır?, Sanat eserini güzel ya da çirkin kılan şey nedir?, Bir sanat eserine nasıl tepki veririz?, Sanat ne tür bir anlam ya da bilgi aktarır?, Sanat belli bir şeyle ilgili olarak birtakım doğrular ortaya koyar mı?, İnsan varlıklarının sanat eseri yaratma nedeni nedir?, Sanatsal ifade nedir?⁷

SANATKÂR : Güzel sanatlara ait eserler meydana getirmekte yeteneği olan ve işleri kendisine meslek edinerek sanatla uğraşanlara denir. Bununla beraber sanatla uğraşan ve sanat eserleri yapan her kişiye sanatkâr denemez. Sanatkâr olmak için büyük bir sanat duygusuna ve duyguyu başkalarına intikal ettirebilecek bir ifade kabiliyetine ve iktidara sahip olması gerekir. Onun için sanatkâr bir ressam veya sanatkâr bir heykeltıraş denildiği zaman onun sanata karşı fazla hassas ve heyecanlarını ifadeye muktedir bir ressam veya heykeltıraş olduğu anlaşılır. Fakat genellikle sanatkâr tabiri güzel sanatlarla uğraşanlara bir sıfat olarak kullanılmaktadır. Sanatkârda aranılan vasıf, hüner, meleke ve maharetten ziyade sanat duygusu ve hassasiyetidir. Sanatkâr tabiri yalnız fertler değil milletler için de kullanılan bir vasıftır. Güzel sanatlarda ileri giden ve bedîî zevk ve duyguları yüksek olan bir millet için de sanatkâr bir millet denir.

2) ESTETİK VE BEDÎİYAT

ESTETİK (HİKMET-İ BEDÂİYİ') : (Osmanlıca Bedâiy', bedîiyat) Yunanca hassasiyet ve duygu manasına (Esthesis) kelimesinden alınarak bütün Avrupa dillerine girmiş olan bir tabirdir. Duygu ilmi manasını ifade ederse de bugün sanattaki güzelliğin mahiyetinden bahseden ilim manasına kullanılmaktadır. Bu kelimeyi bugünkü manada ilk defa olarak kullanan Alman filozofu Baumgarten'dir. Bu zat Aesthetica ismiyle yazdığı kitaba bu ismi vermiştir. Fakat bu ilim öteden beri eski milletlerin felsefelerinde mevcut bir bâhîstir. Osmanlıca'da buna bedîiyat denir.

⁷ Cevizci, A., *Felsefe Sözlüğü*, Ekin Yayınları, Ankara, 1996, s.452.

Estetiğin bir manası da güzel ve bedîî dir. Bu ilim metafizik estetik, psikolojik estetik, içtimai estetik, filozofik estetik gibi kısımlara ayrılır. Estetik ilmini öğrenmekle insan sanatkar olmaz; fakat doğuştan sanatkar doğmuş olanlarda güzellik zevkini daha anlayışlı bir surette inkişaf ettirebilir.

Estetik ilmi ilk defa Yunanistan'da ortaya çıkmışsa da belli başlı bir ilim halinde devam edememiştir. Sokrat, yazılarında sanatın idealist ve spiritualiste (ruhî) bir doktrini yapmıştır. Platon da bazı eserlerinde bu meseleyi tekrarlamış ve bir filozofun, bir hükümet adamının düşüncelerinde ve milletin terbiyesinde güzel'in alacağı yeri göstermeye çalışmıştır. Aristo da güzellik nazariyelerini tahlil ederek sanatın esasını tabiatı özündeki ideal güzelliktir. Poétique isimli kitabında bir sanat eserini vücuda getirmek için icap eden kaideleri ve yolu göstermiştir.

Stoisien'ler de güzel ve iyi yi aynı şey olarak görmüşlerdir. İskenderiye mektebinin filozofları bütün bu fikirleri mezc ederek güzellik duygusunu mücerrede vasıl olmak için bir vasıta telakki etmişlerdir. Aynı ahlaki ve dinî düşünceleri ortaçağ ve Rönesans filozoflarında da bulmaktayız. Hepsi de estetiği ulvi mahiyette telakki etmişlerdir.

Nazari estetik ilk önceleri modernler tarafından çok ihmal edilmişti. 18. yy da P. André 1741 de neşrettiği Essai sur le beau (güzel hakkında bir tecrübe) isimli kitabında esas doktrin olarak düzeni ve tabiattaki hendesiliği kabul etmiştir. Bununla beraber dış güzellik ruhun yaşamasında intişar ettiği neticesini çıkarmaktadır. Daha birçok felsefeciler de estetik hakkında fikirler yürütmüşlerdir.

BEDİİYAT : Güzellikten ve güzelin insanda meydana getirdiği duygudan bahseden ilim.

3) GÜZELLİK ve HÜSÜN

BEDİÎ : Güzel, güzellik

GÜZEL (HÜSÜNLÜ) : Ahenktar olan ve ruhta bedîî bir heyecan uyandıracak surette göze hoş görünen şekil ve suretlere verilen sıfattır. Güzel olan bir şeyi görenlerin ruhunda latif bir zevk meydana gelir, bu duygu diğer heyecanlardan farklıdır. Güzelliğin ilham ettiği bu zevk ruhumuzda yarattığı ahengin eseridir. Güzellik eşyanın şekil ve kıyafetine, yani görünüşüne ait bir sıfat olup onun madde ile bir alakası yoktur. Aynı mermerden yapılmış iki heykelin biri güzel diğeri çirkin olabilir. ⁸

Bir nesnel –duygusal biçim içinde, toplumsal yaşamın bütün alanlarında insanın yaratıcı gücü ile bilme gücünü ve yeteneklerini en tam ve özgür olarak kendinde toplayan

⁸ Arseven, a.g.e., c.2, s.667.

biçimde, insana estetik sevinç duygusunu veren sanat yapıtlarını ve gerçeklikteki fenomenleri yansıtan ve değerlendiren bir estetik kategorisidir. Güzel-olan, estetik ideal'in kendi doğrudan anlatımını bulduğu gerçekliğin estetik olarak özümlenişinin başlıca olumlu biçimidir. Güzel-olanla özgürlüğe ve ilerlemeye düşmanca güçlerle, çirkin-olanla ve aşağı olanla mücadele sırasında biçimlendiği gibi, trajik durumlar yoluyla da yaşamda kendini ortaya koyar ve trajik bir karakter alabilir. Güzel kavramı, tarihsel bir karakter taşır ve farklı sınıflar için farklı bir içeriği vardır. Güzel-olan, toplumsal bir varlık olarak insanın belli tarihsel koşullar içinde kendi yaratıcı becerisini ve yeteneklerini gerçekleştirdiğinden, nesnel duyusal dünyaya egemen olduğu ve kendi fiziksel ve zihinsel güçlerinin bir oyunu olarak çalışmaktan sevinç duyduğu zaman varolup gelişir. Güzel-olan, sanat da ve sanatsal imgelerde kendi bireşimsel bir anlatımını bulur. Yaşamda ve sanatta güzel-olan, manevi bir sevinç ve haz sağlayarak, toplumda büyük bir eğitsel ve bilişsel güç kazanır.⁹

GÜZELLİK (HÜSÜN) : Her toplumun tabiat veya sanat eserinde gördüğü bir çeşit değerdir ki, karşıt kutbu çirkinliktir. Güzellik tabiata, sanata, huya, söze ait olmak üzere çok çeşitlidir. Her kültür çevresinin ayrı bir güzellik anlayışı vardır.¹⁰ Güzellik duygumuzu okşayan ve ruhumuza bedî bir heyecan veren şeylerin vasfı olarak da tanımlanabilir.

4) SANATLAR

Somut sanat yapıtları her zaman için kendine özgü sanatsal anlatım araçları ve olanakları olan belirli cins, tür ve tarzlar içinde yer alırlar. Gerçeklikteki olguların eksiksiz ve çok yönlü canlandırılarak özümlenişine, sanatsal olarak genellendirilerek estetiksel olarak değerlendirilişine, her çağın sanatsal bilinci içinde, ancak sanat cinsleri- türleri ve tarzlarının bütünlüğüyle ulaşılabilmiştir.

Sanatsal yansıtmadaki farklılıklar, dilsel, görsel, “canlandırıcı”, yani jest-mimiksel ve müziksel anlatım biçimleri içinde olduğu kadar, değişik “imge dilleri”nin bireşiminden ortaya çıkan bazı temel özellikleri içinde de, sanatların farklı imgesel biçimlendirme olanaklarına bağlı oluşundan kaynaklanır. Nitekim, gözün nesnesi kulağın nesnesinden başka olduğu gibi, kulağa gelen de göze gelenden daha başkadır.

Nesneler ile insanın “zihinsel” (görme ve işitme) duyuları arasındaki karşılıklı ilişkilerin değişik yollardan yer alışının yanı sıra, sanatsal yapıtlarda gerçekliğe ilişkin

⁹ Çalışlar, a.g.e., s.198.

¹⁰ Ülken, H.Z., Sosyoloji Sözlüğü, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1969, s.122.

olguların zamansal ya da mekansal gelişimleri içinde kavranışı da sanatın cinslere, türlere ve tarzlara ayrılarak sınıflandırılmasına kaynaklık eder.

Sanatlar arasındaki sınıflandırıcı ayırtılma,kullanılan malzeme, teknik ve sanatsal anlatım yoluna bağlı, kendine özgü içerik-biçim ilişkilerince de yapılabilir. Ne olursa olsun, çeşitli sanat cinsleri, türleri ve tarzlarının gerçek tarihsel gelişim süreci, sanatın konusu ve içeriğinin tarihsel gelişimi olduğu kadar, insanların estetiksel gereksinim ve çıkarlarının gelişiminin de toplumdaki tarihsel gelişimlerce belirlenişinden kaynaklanır.

LİRİK ŞİİR : Dramatik ya da epiğin yanı sıra, koşuğun başlıca üç türünden biridir lirik. Ta başından bu yana müzikle dansa sıkı sıkıya bağlı olan lirige bugün çok çeşitli biçimler altında rastlanır. Hep ritmik hareketli sözcüklere dayalı olan lirik, bazen bir çok etkin katılımını içerir. Bu nedenle liriğin dinleyici ve izleyiciler üstünde, öbür koşuk türlerinden daha çok doğrudan bir estetiksel iletişim kurma özelliği vardır; liriğin bu kendine özgü biçimlendirici temel özellikleri arasında şunları sayabiliriz: Güçlü dilsel- imgesel anlatım olanakları; ritmik, dizesel ve tınsal biçimlendirme araçları; “ben” ya da ”biz”in kendini şiirsel olarak dile getirişinde birçok lirik söylemden ortaya çıkan kendine özgü bir “öznellik”. Liriğin okuma üstünde etkili olmasıyla bu temel özellikler ilerlik kazanır. Eski Yunanlıların lir denilen telli bir musikî aleti vardır, şairler şiirlerini söylerken bu sazı çalarlardı. Bundan alınarak, bestelenmiş musikîli tiyatro eserlerine ve sazla söylenen şiirlere lirik şiir denilir.¹¹ Lirik şiirin söylenen ya da okunan sözcükle yakınlığı okumada dolaylı yoldan kurulur ve tek tek ya da birlikte şarkı söyleme ya da okuma biçimine dökülür. Lirik “ben” ya da “biz”, bir şiirin kendi kuruluşu ve veriliş tarzını doğrudan belirleyebileceği gibi, lirik olarak verilen konunun gerisinde de kalabilir. Bu “lirik özne”nin sanatsal işlevi, epikte anlatıcının işlevine benzer; epik ve dramatikteki kişiyle arasında bir benzerlik kurulabilirse de, şairin ampirik ben’i ile bir tutulamaz. Lirik şiirde şairin kendini biçimlendirmesi, roman ya da oyundaki başlıca kişilerin biçimlendirilişi gibidir. Dolayısıyla lirik şairin “ben”i, doğrudan doğruya özel bir söylem olmayıp, belli bir “ben”in kendi adına konuştuğu şiirsel bir kişilik içinde biçimlendirilmiştir. Lirik şiirin söylem olanakları çok çeşitlidir; bireysel duyumsama ve düşüncelerin anlatımından açıkça siyasal konuların şiirsel olarak biçimlendirilişine, doğaya ilişkin bir konunun sevecenlikle verilişinden bir ballad’ın ele alınışındaki dramatik olaylara, yalın “özdeyişsel” anlatımlardan çok-katlı simgesel ve eğretileme bir dile, derin dokunaklılık ya da iğneleyici yergiden sevinç ya da hayranlığın anlatımına kadar değişir.

¹¹ Arseven, a.g.e.,c.3, s.1233.

Bu farklı konular ve estetiksel tavırlar dolayısıyla olduğu kadar, çeşitli toplumsal işlevlere seslenmesi dolayısıyla da, lirik şiirde çok çeşitli şiir cinsine rastlanır; örneğin, bireysel "duygulu şiir", siyasal ya da dünya görüşsel şiir, taşlama, ballad, ağıt, yergisel şiir, marş, türkü, şarkı, ilahi, kitle şiiri, siyasal "konuşmalı şiir" vb. Açık seçik dilsel-imgesel genellendirmeler ve "kısaltmalar" içinde, lirik şiir kendine özgü tarzda, "tüm dünya"yı kapsamlı bir biçimde yansıtmaya çalışır. Ama liriğin şiirsel alan içine girmesi, aynı zamanda bireyin en içsel titreşimlerini sanatsal anlatım içine sokmasına bağlıdır. Toplumcu lirik çok çeşitli ulusal ve evrensel geleneklere dayanır. Toplumcu lirik, dünya kültürünün lirik alanındaki tüm gerçekçi ve insancıl geleneklerini yaratıcı, eleştirel-üretken bir özümleme içinde üstlenmiştir.

HEYKEL : Resim ve grafiğin yanı sıra, görsel sanatların en önemli türlerindendir. Heykel kavramı dar anlamda modellendirme, yumuşak malzemeden sanatsal biçimlendirme yapma anlamında kullanılıyorsa da, bugün için heykel sanatı çok genel anlamda, her türlü üç boyutlu biçimlendirme için, oylumsal heykel için olduğu kadar, kabartma vb. için de kullanılmaktadır. Heykel kavramı, heykel sanatı içindeki bir yapıt olmasının ötesinde de bir anlam taşır. Heykel sanatının ortaya çıkışında başlıca iki ana deneyime rastlanır. Birincisi, alçı, kil, balmumu gibi malzemeye bir figür, içerden dışarı doğru "inşa edilir", daha sonra da genellikle tunç ya da bir başka metalle o figürün dökümü yapılır; ikincisi, tam ters bir deneyimle, taş ya da tahta bir gövdenin dıştan içeri doğru yontulmasıdır. İnsan gövdesi ta başından bu yana heykel sanatının en önemli biçimlendirme konusu olmuş, binlerce yıl boyunca bu görsel sanat dalı içinde işlenmiş, belli bir dönemin olduğu kadar, o dönemin egemen kesimlerinin de insan imgesini üstünde taşımıştır. Onun için heykel sanatının toplumsal ve manevi sanatsal yaşam içinde genellikle önemli bir rolü olmuştur. Resim sanatı gibi heykel sanatı da insanların kutsal gördükleri, yüceltmek istedikler, kendileri için değerli görüneni canlandırmıştır. Günümüzün insancıl değerleri, kendi yaşam sorunları, başarıları, acıları, sevinçleriyle insan, bütün bunların, tümü hep insan gövdesinin biçimlendirilmesiyle verilmeye çalışılmaktadır. Böylece geçmişin önemli gerçekçi heykel sanatı geleneğiyle bir bağlantı da kurulabilmektedir. Sonsuz değişken davranış, tavır, yüz anlatımları içinde insan gövdesi, heykel sanatı için kişilere ilişkin olduğu kadar, toplumsal süreçlere de ilişkin sanatsal bildirimlerin biçimlendirilmesinde büyük bir dağarı oluşturmaktadır. Tek ya da toplum figürlerin hareketliliği, plastik kitlenin gerilimi, çevresindeki mekanla ilintisi, figürlü sanatsal biçimlendirmelerdeki tüm öğeler, bir modelin bireysel özellikleri olmanın ötesine çıkarak, çok daha geniş anlamda kavranan estetiksel bir önem ve etki gücü kazanmaktadır. Herkesçe görülebilir, belli bir amaçla dikilmiş, değerli

ve dayanıklı malzemeden yapılmış, büyük oylumlu heykeller, özel bir mekansal etki bırakırlar, çevreleriyle birlikte değerlendirildiklerinde kent mimarisiyle bir arada bir etkilene gücüne ulaşırlar.

Heykel sanatı yapıtlarının görünüş biçimleri de çok çeşitlidir. Örneğin boy-heykel, mimariye bağlı heykelden ya da özgür heykelden ayrı ölçümler gösterir. Öte yandan büst ya da baş-heykelin yanı sıra, çeşitli kabartma biçimleri, küçük-heykeller, mimari süsleme sanatına yaklaşan yapı-bezekleri de heykel sanatının çeşitli plastik görüntüleme biçimleri arasında yer alırlar.¹²

Çok eskilerde yapılara ilişkin, heykel sanatının etkisini artırabilmek için dikili taş, sütun, başlık, kemer gibi öğelerin gösterdiği özelliklerden olduğu kadar, özgürce geliştirilmiş figür bilişimlerinden de yararlanılmaktaydı. Bütün bunlar heykel sanatında şimdiye dek denenmedik özgün anlatım olanaklarını bulmaya yönelik çabalardır.

HEYKELTRAŞ : Heykel oyan ve yapan sanatkâr. Her oyu sanatkârına heykeltraş (sculpteur) denmez. Kabartma ve oyma, tezyinat ve süs yapan sanatkârlara oyu sanatkârı veya oymacı denir.¹³

RESİM : Bir şeyin çizgi veya boya ile yapılan şekil ve suretine ve bunu yapmak için lazım gelen usulleri öğreten sanata denir. Bir çiçek resmi, bir insan resmi gibi. Resimler yapılış tarzı ve tekniğine göre çeşitli türlere ayrılırlar. Bu türlerin başlıcası ikidir. Biri yalnız çizgi ile, diğeri boyalarla yapılan resimlerdir.

Yalnızca resim tabiri bu her iki türü de ihtiva eder. Fakat birçok yabancı dillerde bu resim türlerinin ayrı ayrı isimleri olup Türkçe'deki resim tabiri gibi her tür resme delâlet eden genel bir tabir yoktur. Bununla beraber vaktiyle bizde de resim tabiri daha ziyade çizgi ile yapılan türünü ifade ederdi ve renkli olanlara nakış denirdi.

Çizi resim ve boya resimler ihtiva ettikleri konular itibarıyla da türlere ayrılırlar. Bu türler şunlardır: Dinî resim, tarih resmi, muharebe resmi, portre, manzara, yaşayış resmi, cansız tabiat veya eşya resmi, çiçek resmi, deniz resmi, figür, adam resmi, hayvan resimleri, süsleme resimleri.

Sırf tabiatın güzelliklerini ifade eden ve sanat bakımından yapılan bedîî resimlere pitoreks resim denir. Bunlar mimarî ve hendesî resimler gibi ölçü ve oranları gösteren resimler değildir. Hatta manazırî da olabilirler. Fakat sırf manazırca yapılmış resimlere "pitoreks" resim denilemez.

¹² Çalışlar, a.g.e., s.203-204.

¹³ Arseven, a.g.e., c.2, s.720.

Tezyinat (süsleme) bakımından yapılmış olan resimlere tezyinî resim denir. Bunlar pitoreks resimler grubuna girmezler. Tezyinî resimlerde en önem verilen nokta; şekil, renk ve hatların ahengidir. Eski Türklerde buna bezeklik denirdi.¹⁴

Bazı resimlerde bezeme kaygısı, süslemeyi başlıca biçimlendirme amacı haline getirebilir. Bununla birlikte resmin başlıca görevi, insanın kendini tanıması ve kendini yetkinleştirmesine yardım eden sanatsal olarak yoğunlaştırılmış imgelerin biçimlendirilmesidir. Resmin başlangıçları, ilkel toplumda taştan mağaralara çizilmiş renkli hayvan resimleridir. Köleci antik Yunan ve Roma toplumlarında, mitolojik temalarla tarihsel olayları işleyen duvar resimleriyle mozaik resimler ağırlık kazanmıştır. Mısır mumya görüntüleri, portre resminin ilk tanıtıdır. Ortaçağdaki yapılarda görülen mozaik ve freskler ise, kitap resimleriyle birlikte Hristiyan-feodal ideolojinin sözcülüğünü yapmıştır; figürsel ve bezeksel canlandırmalar da bu çağda biçimsel kalıpların buyruğu altına sokulmuştur. Çok ender olarak, özellikle minyatürlerde, gerçekçi olarak gözlemlenmiş ayrıntılara rastlanır. Resim, erken-kapitalizmin oluşmasıyla birlikte önem kazanmıştır. Dinsel çizimlerde hep günlük yaşam içindeki doğaya ilişkin ayrıntı ve sahneler yer verilmiştir; ama daha sonra bu dünyaya ilişkin görüşler ağır basarak Hristiyan kalıpların dışına çıkmayı başarmıştır.

Zihinsel-coşkusal kapsamın daha ileriye doğru değişip gelişmesi, gerçek dünyaya ilişkin yaşam dolu çizimlerin yapılmasına yol açmıştır. Özgür şövalye resmi, burjuva döneminde ortaya çıkmış; portre, manzara, çıplak, natürmort çizimler gelişerek, başlı başına resim tarzları durumuna ulaşmış; hakikate bağlı, gerçekçi biçimlendirme tarzı bu resimler içinde yüksek düzeyde serpilip gelişmiştir. Sanatçı zanaatkarlıktaki anonimlikten kurtularak, toplumda yeni bir yer edinmiştir. Rönesans'ta resimden kazanılan başarılar daha sonra 17. yüzyılda (Hollanda ve İspanya'da) ve 19. Yüzyılda (başlıca Fransa ile Rusya'da) daha da ileriye götürülerek kapsamlı bir biçimde geliştirilmiştir.

Gerçekçi sanat gelişimindeki tarihsel süreklilik, çağımızda toplumcu gerçekçi resme yol açmıştır. Siyasal-toplumsal ve bilimsel-teknik alanlarda ilerici dönüşümler, insana ilişkin yeni deneyim ve yeni yaşantı tarzları üstünde etkide bulunarak, resmin kendine özgü olanaklarının yaratıcı yoldan daha da ileriye doğru gelişmesini, gerçekliğe ilişkin imgelerin somut duyuşal bütünlük içinde biçimlendirilişini getirmiştir.

¹⁴ Arseven, a.g.e.,c.4, s.1666.

MİMARİ : Bir binayı sanatça ve tekniğe göre sağlam, kullanışlı ve güzel inşa etmek sanatı. Bu itibarla mimar, tasarladığı bir şekle vücut veren ve bir güzel eser meydana getiren bir sanatkardır.

Mimari, ereğe (yaşam tarzıyla kültüre) ve (maddi, manevi) gereksinimlere göre yapı, konut ve kent biçimlendirmesi süreç ve sonuçları olarak da tanımlanabilir. Antik çağda mimari, sütunlu parçaların tektonik olarak plastik kitle ve yapılarla düzenlenmesi ve pekiştirilmesi sanatıydı. İnşaat, bina ve mekan etkinliği süreciydi; Mimari ise,örneğin, aygıtların yapımını da içine alacak biçimde, en geniş anlamıyla, yapı sanatıydı. Rönesans'ta Mimari, tek başına yapı için, yani inşaatla yapı sanatının birliği anlamında kullanılıyordu. Daha sonra mimari, çoğunlukla yapı sanatı olarak ele alınmıştır; 19.yüzyılda ise, egemen kesimlerin estetiksel idealinin yapı sanatındaki anlatımı olarak görülmüştür. Mimari yapımda olduğu kadar, mimarlık kuramında da seçkin binalar, özellikle de kültür yapıları, odak noktasını oluşturur. Mimari- mekansal bütünlük olarak kentlerle yerleşim alanlarının erken burjuva mimarlık kuramında yeri yoktu. Mimariyle ilişkin ideolojik-estetik bileşkenler, pratik ereklilikten koparılıp soyutlanmıştı; buysa, örneğin mühendislik olarak inşaatın yapı sanatından ayrılmasına yol açmıştı. İnşaatın elişçiliğinden kurtularak sınai amaçlı kullanım içinde yer alması bilimsel-teknik dönüşümlerin gerçekleşmesi sonucunda, yapı sanatı olarak mimari ile mühendislik olarak inşaat arasında böyle bir ayrımın yapılmasının yanlışlığı da ortaya çıkmış oldu. Bu ayrımın burjuva mimari kuramında sürüp gitmesinin nedeni, burjuva yapı sanatında görülen nesnel çöküş, yani yapı sanatının yerini gitgide estetik bir teknikçiliğin alması olmuştur. İnşaatla mimarinin nitel bir aşama içinde yeniden birleşmesi, yapıya ilişkin mekansal dış dünyanın yeniden biçimlendirilmesinde yer alan toplumsal, kültürel, bilimsel, teknik ve ekonomik bileşkenlerin birlikte işletilmesine; mimari erekların yaşam tarzının kendi gereklerinden çıkarılmasına, yaşam tarzındaki değerlerin mimari olarak biçimlendirilmesine bağlıdır. Toplumcu mimarinin toplumsal-kültürel hedefleri, toplumdaki üretim ve yaşam tarzının bütünlüğü içindeki işlevlerine ve etkinliğine dayanır; bu nedenle de Mimarinin ideolojik-estetik gerekleriyle uygunluk gösterir. Mimarinin pratik yaşam sürecinin mekansal ve zamansal olarak düzenlenişi üstünde büyük bir etkisi vardır. Dış dünyanın biçimlendirilişinin önemli bir ögesi olarak, çevre düzenleyici ve bilinç oluşturuıcı bir işlevi vardır. Mimarinin kendi özelliği, tarihsel somut toplumsal oluşumlar içinde yer alan üretici güçler, üretim ilişkileri, yaşam tarzı ve siyasal-ideolojik üstyapı arasındaki karşılıklı ilişkilerce belirlenir. Mimarinin siyasal ve estetiksel işlevi, yaşam tarzının yapı sanatı yoluyla dönüşüme uğratılmasının kendi niteliğine bağlıdır. Örneğin, toplumcu mimari, bilimsel, teknik, toplumsal-düzenleyici ve

yapı sanatına ilişkin çalışmaların birleştirilmesini, bu süreç içinde görsel sanatlarla bir bireşim kurulmasını öngörür.

Mimari aynı zamanda binaların taksimatındaki kullanışlılığı ve haiz olması lazım gelen sıhhi şartlarla inşasındaki metaneti öğreten bir ilimdir. Bu sanatın biri güzelliğe, diğeri ilim ve tekniğe ait iki cephesi vardır. Sanatta büyük bir zevki olmayan veya inşa tekniğini iyi bilmeyen bir mimar iyi bir mimar olamaz.

Mimari sanatı birkaç şubeye ayrılır ki bunlar: Askerî mimari, dini mimari, mezar mimarisi, sivil mimari, bahçe mimarisi, şehir mimarisi gibi şubelerdir.

Bunların önemi aşağıda sırasıyla gösterilmiştir.

- 1) Askerî mimari: Kale, kışla vs. gibi askerliğe ait binaları ihtiva eder.
- 2) Dini mimari: Cami, tekke, kilise, mabet, manastır vb. binaların mimarisidir.
- 3) Mezar mimarisi: Türbe ve mezar abideleri mimarisidir.
- 4) Sivil mimari: Yukarıda sayılan mimarilerden ayrı olan mimaridir ki bu da birkaç şubeye ayrılır. Bunlar da ev ve saray gibi ikametgahlara mahsus mesken mimarisi; fabrika, gar ve bu gibi endüstriyel mimari; mağaza,dükkan, ticarethane, borsa, hal, sergi gibi ticaret müesseselerini ihtiva eden ticari mimari; hastane, hamam gibi binaların mimarisi olan içtimai ve sosyal mimari; mektep, kütüphane,medrese, konferans salonu, akademi, müze gibi eğitime yönelik mimari; stadyum, yüzme havuzları, spor salonları, koşu tribünleri gibi spor mimarisi ve hükümet dairelerine, adalet sarayların, millet meclislerine mahsus idari ve siyasi mimaridir. Bunların hepsi sivil mimari grubuna girer.
- 5) Bahçe mimarisi: Bahçe ve parkların tanzimine ait mimaridir.
- 6) Şehir mimarisi: Şehirlerin imar planlarını yapmak, cadde ve sokakları en kullanışlı ve rahat bir şekilde tertip etmek, meydanları teşkil etmek ve binaların yerlerini tayin etmek mimarisidir.

Her bina bir mimari eser sayılmaz. Bir binanın mimari bir eser olabilmesi için dört vasfa haiz olması lazımdır, bunlar: Güzellik, sağlamlık, kullanışlılık ve ekonomi, sıhhiyetlik.

Bu sebeple bir mimari eser onu yapan mimarın bedîî hassasiyetine, yani güzellik duygusunun derecesine ve teknik bilgisine göre mükemmel ve zayıf olabildiği gibi her memlekete göre oranın gelenek şekillerine ve kullanılan malzemenin türüne göre de değişir. Bundan dolayıdır ki dünyanın çeşitli yerlerinde yapılan mimari eserler o memleketlerin kültürüne ve mimarların kabiliyetine göre ayrı ayrı vasıfları haiz olurlar.

Her memleketin tabiat şartları aynı olmadığı gibi orada yaşayan insanların güzellik zevkleri de bir değildir. Onların bu zevkleri, yaşadıkları çevrenin manzaraları, ağaçları, çiçekleri, nebatları, hayvanları ve bütün kendilerini çevreleyen şeylerin renk ve şekilleri ile alakadardır. Nitekim Çin’de, Japonya’da, Hindistan’da ve Avrupa’nın kuzey ve güney memleketlerinde tabiat değişikliği ve insanların çehreleri bile birbirine benzemediği gibi mimarileri de oralardaki eşyanın şekillerine ve insanların simalarına uygun olarak başka başka şekillerde tezahür eder.

MÜZİK (MUSİKİ) : İnsanın gerçeklikle olan estetiksel ilişkisini kendine özgü yasallıklara göre anlamlı biçimde düzenlemiş ton ve tınlar içinde biçimlendiren sanat türü. Müziğin çok yönlü toplumsal işlevleri olup, değişik yaşam alanları içinde yer alır, birçok yaşamsal durumda insanlara eşlik eder. tarihsel gelişimi içinde müzik, değişik amaçlara hizmet edebilmek ve çok çeşitli gereksinimleri karşılayabilmek için, çok çeşitli türler ve tarzlar içinde biçim almıştır (örneğin, senfonik müzik, konser salonunda yoğun bir biçimde dinlenmesi için yazılmış olup, büyük toplumsal karşıtlıkları genellendirerek verir; dans müziği dansa eşlik eder; şarkı ise ta başından beri çok çeşitli amaçlara hizmet etmiştir). Müzik, çoğu zaman öbür sanatlarla, başlıca da edebiyat, tiyatro ve sinemayla birlikte bir bireşim içinde yer alır. Bazı müzik türlerinin kendileri bireşimsel bir özellik gösterir; örneğin, tüm vokal müzikler, müzikli tiyatronun tüm biçimleri. Müziğin duygu eğitiminde büyük bir rolü vardır; çünkü müzik, insanların zihinsel-coşkusal tavırları üstünde olduğu kadar, ilerici ya da gerici toplumsal çıkarlar yönünde davranışları üstünde de etkili olur. İnsan toplumu Müziğin tüm sanatlar içinde kendine özgü bambaşka bir yeri olduğunu göstermiştir. Bu nedenle de tüm sınıflar, kendi insan imgelerinin biçimlendirilişinde müzikten yararlanmışlardır. İnsanoğlunun müzik kültürü her şeyden önce ilerici toplumsal güçlerce zenginleştirilmiştir.

PANDOMİMA : Sözsüz olarak yalnız işaret, hal ve hareketlerle bir fikri ifade etmek sanatı ve bu tarzdaki tiyatro oyunları. Sahnede konuşulmaksızın sırf işaret ve hareketlerle oynana tiyatro piyesleri. Bu gibi piyesler genellikle güldürücü olurlar.

TİYATRO : Önceleri izleyicilerin oturdukları yer için kullanılan bu genel kavram, daha sonra gösterilerin izlendiği mekan, sahne ve canlandırma sanatı için kullanılmaya başlanmıştır: a) Tiyatro sanatı, bir canlandırma sanatı olu, sinema ve televizyondan ayrımı, bir eylemin izleyiciler önünde konuşma, mimik, jest, müzik, dans, giysi ve dekor yardımıyla oyuncu, şarkıcı ve dansçılar vb. arayıcılığıyla doğrudan doğruya canlandırılmasıdır; b) Oyun yazarı, besteci, koreograf, dramaturg, yönetmen, oyuncu, şarkıcı, dansçı, dekorcu, kostümcü, mask yapımcısı, şef ve müzisyen, teknisyen ve

yardımcılar gibi çok geniş bir sanatçı gücü toplamı olarak, çok yönlü toplumsal ve sanatsal görünüş biçimleri içinde, tiyatro kurumu; c) Sahnenin yanı sıra, (gardrop, prova salonu, iş atölyeleri vb. gibi) izleyicilere ayrılan mekanı içine alan kültür yapıları olarak, tiyatro yapıları. Tiyatroya özgü sanat yapıtı oyundur; oyun dramatik ya da müzikal dramatik bir yapının oynanışı olup, sanatsal bir ortak yapıt olarak yaratıcı sahneleme süreci içinde hazırlanarak, sahnedeki oyuncular ile izleyiciler arasındaki karşılıklı etkileşmeye dayanan bir ortak yaşantı olarak gerçekleşir. Dolayısıyla bir sanat yapıtının oynanışı, bir kerelik, bir başkasıyla karıştırılamayacak bir olay olarak, özel bir sanatsal ortak yaşantı olarak etkide bulunur. Tiyatro ile oyunun işlevi ve ayırıcı özelliği, varolan toplumsal düzence belirlenir. Tiyatro tarihi zengin bir ilerici geleneğe sahiptir. Tiyatronun en eski anlatım aracı, sözsüz oyunlu danstır. Daha ilkel toplum zamanında, ortak topluluğun kendi gereksinimlerinin dolaysız bir anlatımı olarak teyetralları canlandırmalar yer almıştır. Tiyatro tarihi, ilk yükselme noktasına antik Yunan Tiyatrosuyla ulaşmış ve kendi gelişimi içinde önemli oyun yazarlarına tanık olmuştur. Antik Yunan tiyatrosunun etkisi altında Roma İmparatorluğunun tiyatrosu gelişmiştir. Ortaçağda ise, Tiyatro, çeşitli Avrupa ülkelerinde, Kilisenin hizmetinde ve feodal toplum düzeninin yanında olmuştur. Burjuvazinin ortada yer almasıyla birlikte, Tiyatro da dünyasallaşmıştır. Almanya'da karnaval oyunları, Fransa'da farslar, İspanya'da pasolar ve İtalya'da ilk commedia dell'arte, gerçekçi ve halka yakın bir tiyatronun gelişmesinin bir anlatımı olmuştur. Burjuvazi İngiltere, İspanya, Fransa gibi ülkelerde kalıcı tiyatroyu kurmuş bulunuyordu. Yükselen burjuvazi kendine özgü tiyatroyu yaratarak gerçekçi bir oyunculuğun oluşmasına yol açmıştır. Tiyatro sanatında 19. yüzyılın sonlarından itibaren iki ayrı eğilim görülür. Birincisi, tiyatro tarihindeki ilerici gelenekleri aşarak yeni bir nitel bir aşama içine sokan, toplumcu gerçekçi tiyatro; ikincisi, insancıl bir insan imgesini ortadan kaldıran çeşitli biçimler içindeki geç-burjuva çöküşmüş tiyatro. Bu her iki eğilim de kendi içlerinde değişik ve birbirlerine karşıt estetiksel doğrultular izlemektedir.

DRAM : (Yunancada tesir manasına drama'dan). İnsanların duygu ve ihtiraslarından doğan vakaları gösteren eserlere denir.

Dramlar eski dinî oyunlarla başlar. Bu piyeslerin konusu İncil'den ve dinî vakalardan alınırdı. Bu şekil oyunlar 12. yy. kadar devam etti. Bunların hakikat ve hayatla hiç alakaları yoktur. Dramların tekamülü Corne ile başlamıştır. Bu zat vakaları hakikatte oldukları gibi göstermek ve sahneye beşerî tipler çıkarmakla dramlara yeni yol açtı.

Diderot elemle neşenin dramda birleşebileceğini ve bazı nefrete sebep vakaların bile sahnede gösterilebileceğini, nazmın yerine nesir kullanılmasının daha doğal olacağını ortaya koydu. Ayrıca yazdığı eserleriyle modern drama yol açmıştır.

Almanya’da da dram ilerliyordu. Zamanın en kudretli muharirleri dramlar yazıyorlardı. Bilhassa Goethe yazdığı kuvvetli eserleriyle drama çok önem kazandırmıştı. Goethe’den sonra Schiller eserlerinde ayrı bir hususiyet gösterdi.

Fransa’da, İngiltere’de, Almanya’da, İspanya da dram tarzı epeyce ileri gitmişti. O vakitler Fransa’da melodram tarzına doğru bir hareket uyandı, fakat birçok müellifler eski tarz dramın muhafazasına çalışıyorlardı.

Alexandre Dumas yazdığı “La dame aux camelias” piyesiyle içtimai komedilerin ilk adımını atmış oluyordu. Dram tarzı bir taraftan ilerlerken ortaya yeni bir tarz çıktı. Bazı müellifler melodram yoluna saptılar. Bunlar eserlerde edebî bir kıymet aramıyor, hatta buna lüzum bile görmüyorlardı. Onlarca bir tiyatro eseri ancak verdiği heyecan, dehşet ve ıstırapla ölçülürdü. Fakat bunların yanında klâsik dramlar da devam ediyordu.

Dram tarzı gitgide bugünkü modern şeklini ki bu dramlar hiçbir kaideye tâbi olmayacak en çetin ve karışık içtimai ve ruhî meseleleri tahlil eden ve onların acılarını gösteren piyeslerdir.

KOMEDİ : Cemiyetin adetleri, gülünç tarafları ve tuhaflıklarını göstererek insanı güldüren ve müteessir eden nazım veya nesir halinde yazılmış sahne eserleri.

Komediler insanların hasislik, riyakarlık, cömertlik, dalkavukluk, ukalalık vs. gibi huylarını izah ve temsil eder. Bunların garip ve gülünç taraflarını bazen mübalağalı olarak göstererek güldürür, fakat aynı zamanda da düşündürür.

Eski zamanlarda komediler daha ziyade hiciv mahiyetinde idi. Fakat sonraları başkalaşarak tarzını değiştirdi ve bugün içtimai ve ahlaki piyeslere bir terim oldu. Her millette komediler ayrı tekamül safhaları geçirmiştir.

Yunanlılarda komedi genellikle Atina’da gelişmiştir. İlk Yunan komedileri İsa’dan 480 sene önce başlamıştır. Bu komedilerin geneli lirik, yani musikilidir ve koro heyetleri ile oynanırdı. Ondan sonra ikinci devirde komedilerden koro ve lirik kısımlar kaldırıldı. Konular mitolojiden, destanlardan ve halkın adet ve yaşayışlarından alınırdı. Üçüncü devirde ise komediler günün vakalarını ve o zamanın adetlerini gösteren şekle girmiştir.

Romalılardaki komediler Yunan tarzında idi. Hatta sahneye oyuncular Yunan kıyafetinde çıkarlardı. Daha sonraları bu komedilerde Yunan eşyası ve kostümleri kaldırılarak yerine Roma kıyafetleri konulmuş ve oyunlar Romalı kostümleriyle verilmeye başlanmış ve bunlara Togata komedisi denilmiştir.

Komediler tarz itibarıyla aşağıdaki türlere ayrılırlar:

Acıklı komedi : Acıklı ve ağlatıcı cihazları gülünç taraflarından fazla olan komedilerdir. Bunlara dramatik komedi de denir.

Adetler komedisi : Bunlar içtimai gelenek ve adetleri gösteren komedilerdir.

Dağı komedi : Çoban ve dağ hayatını tasvir eden ve içine şiirle masal karışan piyeslerdir. Bu eserlerde güldürmek vazifesi köyün abdalına bırakılmıştır.

Fars komedisi : Vakaları, çok mübalağalı ve gayri tabii hadiselerle doldurarak güldüren ve satir tarzıyla arasındaki fark, mübalağa ve gayri tabiiikten ibaret olan komediler.

Hafif komedi : Basit ve hafif mevzu, aşka ve hisse ait komediler.

Hicvî komedi ve hiciv komedisi : Zamanın içtimai, siyasi bütün hadiselerini hiciv yoluyla tenkit eden komedilerdir.

Kahramanlık komedileri : Tarihteki meşhur şahsiyetlerin hayat ve kahramanlıklarını tasvir eden komediler.

Karakter komedisi : İnsanların karakterleri tahlil eden ve gösteren komediler.

Safahatlı komedi : konusunda genel bir uyum bulunmayan ve fasılları birbirine bağlı olmayan safahattan ibaret komediler.

Tarihi komedi : Konuları tarihi olan komediler.

Yüksek komedi : Adetler ve karakter komedilerinin birleşiminden meydana gelen yüksek mevzu ve kuvvetli bir üslupta yazılmış komediler.

DANS : Duyguları, özlemleri, istek ve yaşantıları, ritim ve uzay-bölüşümü yasalarına uygun çok çeşitli vücut hareketleriyle ve jestlerle anlatan insansal-toplumsal etkinlik. Müziğin yanı sıra, dans da insanın sanatsal olarak ilk yaşamsal anlatım biçimlerinden biridir. Konuşma, mimik, müzik ve hareketin birliğinden gelişerek, hemen hep müziğe bağlı bir sanat türü haline gelmiştir. Bütün öbür sanatlar gibi, dans da gerçekliğin derinlerine inip gerçekliği kavramanın yollarından biridir. Dans gerçekliği ayrılmış bir biçimde yansıttığı gibi, gerçeklik üstünde etkide de bulunarak bilinçlendirmeye yardımcı olur. Çeşitli toplumsal oluşumlarda, Dans bu her birindeki üretim ilişkilerine, felsefi ve estetiksel anlayışlara bağlı olarak gelişme göstermiştir. İlkel toplumlarda insanlar kendilerine yabancı gelen, anlam veremedikleri doğa güçlerini cinler, şeytanlar sanıp, büyüsel danslarla bu kötü ruhları kovabileceklerini ummuşlardır. Mask dansları, tılsım dansları, bolluk törenleri, (doğum, sünnet, ergenlik, ölüm, gömme gibi) önemli yaşam anlarına ilişkin törenleri danslı tapınma törenleri, ekim, harman, yağmur dansları, güneşe tapınma ve av törenleri, insanoğlunun bu gelişme evresindeki çeşitli dans cinsleri arasında yer alır. Av ve tarımcılıkla geçinen halklar, danslı büyüye üretim sürecinin

önemli bir ögesi gözüyle bakmışlardır. Sınıfların oluşmasıyla birlikte yeni dans cinsleri ve biçimleri de oluşmuştur. Köleci toplumda egemenlerin hizmetinde bulunan rahipler, danslı ayinleri, törenleri kendi sınıfsal çıkarları için kullanmışlardır. Bunun dışında, köle sahipleri de kendi kişisel eğlenceleri için kölelerden oluşan dans ve müzik topluluklarına izin vermişlerdir. Çin’de, Hindistan’da Kamboçya’da, Endonezya’da ve daha başka ülkelerde gösteri dansı, feodal toplumlardaki en yüksek inceliklerine ulaşmış; buna karşılık halk kitleleri kendi halk danslarını geliştirmişlerdir. Feodal ortaçağ Avrupa’sında, saraylardaki sosyete dansı ile köylü ve zanaatçıların dansı kesin bir ayırım içindeydi. Katolik kilisenin tüm dans yasaklamalarına karşı, halk dansları dinsel oyunlarla kiliseye girmeye başlamıştı. Ezilen sınıfların çaresizliği ve şaşkınlığı dans salgını (dans tutkunluğu, dans deliliği) halinde ve ölüm dansı biçiminde kendini göstermiştir. 15. ve 16. yüzyıllarda Fransız ve İtalyan saraylarında, Dans şenliklerinden ve maskeli balolardan bale doğmuştur. Halk dansı ise, tüm öbür dansların kaynağı olmayı sürdürmüştür. Günümüzde, halk danslarından baleye, güncel danslardan çocuk danslarına, sahne danslarına kadar çok çeşitli uygulamalar yer almakta, özellikle de halk danslarının sanatsal olarak geliştirilmesine çalışılmaktadır.

OYUN : 1) Genel olarak, çocukların ya da büyüklerin yükümsüz, özgürce, kendi seçimlerine bağlı, oyalama ve boşalma, eğlenme gereksinimlerini giderici, bu arada belli yetenekleri geliştirici, toplumsal bir amaçlılık taşımayan ya da ancak dolaylı yoldan taşıyan etkinlikleri ya da uğraşları. Oyunda, insan emeği ve yaşamında yer alan somut süreç, ilişki ve etkinlikler yansımaları bulur; belli kurallar göre insanı etkin tutan yetenek ve güçleri açığa çıkarır. 2) Pedagojik olarak oyun, nesnelerle ya da tasarlanmış toplumsal ve insansal ilişkilerle kendiliğinden ya da güdümlü uğraşları gösterir. 3) Sanatsal- estetik alanında oyun kavramı, genel olarak sanatsal yaratım etkinliklerine ilişkin çok çeşitli ilişkileri gösterir. Bu alanda da oyunun ciddi etkinlikle, yeti ve yeteneklerin geliştirilmesiyle ne denli yakından ilintili olduğu görülür. Ancak sanatsal oyun yoluyla, ortaya biçimlendirilerek konan şey, daha sonra yaşantılaşır etkin hale gelebilir; çünkü her sanat yapıtı aslında biçimlendirilmiş bir modeldir, insansal ve toplumsal ilişkilerin stratejik bir oyunudur. Kendi özel anlatım tarzı içinde sanatın toplumsal yaşam içindeki önemi burada ortaya çıkar. Ama bu her oyunun sanat olduğunu göstermez. Sanatı bir “yanılsatıcı oyun” olarak gören burjuva kuramları da bu yüzden yanlıştır.¹⁵

Oyun kavramı, toplumsal oluşumların gelişimine, bilimsel görüşlere ve felsefi anlayışlara göre tarihsel bir anlam değişimine uğramıştır. Bu nedenle oyun kavramını,

¹⁵ Çalışlar, a.g.e., s.315.

gerek bilimsel gerek toplumsal anlamı içinde doğru olarak kavramak gerekir. Burjuva anlayışlar, oyun ile çalışmayı, oyun ile ciddiyeti, oyun ile yaşamı, diyalektik olmayan bir biçimde birbirinden ayırırlar; bunları birer karşıt gibi ele alırlar. Oysa insanın kişiliğini ve yeteneklerini geliştirmede çalışmayla boş zamanın uyum içinde bir arada yürütmesi gerekir. Sanatsal oyun ile sportif oyun, bireylerin kültürel gereksinimlerini karşılamalarına açık olmalıdır; pedagojik oyun ise, yaratıcı yeteneklerin insancıl yolda geliştirilmesine bağlı olmalıdır. Bu ise tüm oyun biçimlerinin bireylerde uyumlu ve çok yönlü biçimde gelişmesi demektir.

İCAT : Elde bulunan kültür unsurlarının öyle bir terkididir ki, ondan yeni bir unsur meydana gelsin. İcatlar yalnız teknik ve teknolojik alanda ve maddi kültürde değil, kültürün bütün alanlarında meydana gelebilir. Kültür temaslarının artması, kültür unsurlarının gittikçe daha çok birikmesi ile, bu unsurların yayılması ile icatların sayısı artar ve kültürde değişme ve gelişme imkanları da büyür. Fakat icat yine de en çok tetkik alanına aittir. Tarihten önceki çağlarda ateşin icadından bugün atom bombasının icadına kadar uygarlığın hem faydalı hem zararlı bütün gelişmeleri icat kavramı içine girer. Ayrıca icat, olmayan bir şeyi vücuda getirme, bulma olarak da tanımlanabilir. Resim veya mimaride yeni bir tarz ve usul icat etmek gibi

TAKLİT : Tekrarı çok iyi sayılan modeller veya tipler üzerine kurulmuş davranış. Taklit şuurlu veya şuursuz olabilir: şuurlu olduğu zaman da akılla veya duygu ile yapılmış olabilir. Taklit edilen kimsenin oynadığı rol de şuurlu veya şuursuz, maksatlı veya maksatsız olabilir. Taklit davranışı, başlıca duygulu şeklinde, toplum hayatında esaslı rol oynar. Çünkü o toplumun içinde bulunduğu kültür tiplerine insanı alıştıran ruhî mekanizmadır. Kültürlerin yayılışında, hatta bir kültür çevresinden başka kültür çevrelerine kültür unsurlarının geçişinde taklidin rolü büyüktür. Gabriel Tarde bütün toplum hayatını “icat” ve “taklit” dediği iki ruhi olayla açıklamak istiyordu. Bu aşırı görüş bugün bırakılmıştır. Durkheim’a göre taklit toplumu değil, toplum taklidi açıklar. Yalnız taklidin toplum gerçeği içinde yukarıdan aşağıya, üstünden zayıfa, yaşlıdan çocuğa doğru inen bir güç olduğu ve toplum olaylarının yayılmasına yaradığı meydandadır. En belirlisi modanın yayılışıdır.¹⁶

¹⁶ Ülken, a.g.e., s. 135, 281.

5) DEKORASYON - TEZYİNAT

TEZYİNAT: Bir şeyi güzel göstermek için üzerine yapılan süsler, nakışlar ve resimler. Gerek sırf tezyinî bezeme şekilleriyle ve gerekse boya ile resim ve freks olarak yapılır. Sanatlar genellikle biri süsleme yani tezyinî, diğeri plastik yani tecsimî olmak üzere ikiye ayrılırlar. Süs v ziynete ait olanlarına tezyinî sanatlar veya yeni tabirle süsleme sanatları ve mimari, heykel ve resim gibi mücessemiyet ifade eden sanatlara tecsimî veya plastik sanatlar denir.

ARABESK TEZYİNAT : Motifleri birbirine girişik ve iç içe geçme olan bezeme tarzına Avrupalılarca verilen isimdir. Buna bu tabirin verilmesine sebep de Avrupaya İslam memleketlerinden gelen bu tarz bezemenin Araplara atfedilmesindendir. Halbuki bütün islam milletlerin tezyinatında görülen bu tarz sırf Araplara mahsus olmadığı gibi onların da icadı değildir. Bu sebeple ona arabesk demek doğru olmaz. Zaten ne Araplar, ne İranlılar ve ne de Türkler buna arabesk demezler. Farsçada ve Osmanlı Türkçesinde bunun ismi grifttir. Son zamanlarda bazı Osmanlı nakkaşları bu arabesk kelimesinin karşılığı olarak Arap yolu tabirini kullanmışlardır. Fakat bu tabir de bu tarzın Araplardan geldiği ve onlara has bir tezyinat tarzı olduğu fikrini vermesi dolayısıyla yanlıştır. Bu tarza daha sonraları girift tezyinat veya girişik bezeme adları da verilmiştir. Bununla beraber sanat dilinde bu arabesk kelimesini de kullanmak lazımdır. Çünkü yabancı dillerde çok kökleşmiş ve yayılmış olan arabesk sözünün o dillerde başka manaları da vardır.

Arabesk ismi verilen girişik bezeme tarzı Araplardan çok eskidir. Bunun ilk örneklerini Orta Asya'dan Avrupa'ya göç eden Sakalar ve Sarmatların tezyinatında görmekteyiz. İbtidâî devirlere mahsus olan helezon şeklindeki ilk bezemelerin hayvan şekillerine benzetilmesi ve bunların boynuz ve mafsallar gibi birbirine sarılan kıvrımlı şekiller olmasından doğmuştur.

Yunanlılar ve Romalılar da bu şekil bezemeler kullanmışlardır. Eski Mısırdaki bazı devirlerde dokunan kumaşların üzerinde de arabeskli nakışlar çok görülür. Avrupa'da ve bilhassa İtalya'da eski Yunan ve Roma sanatının diriltilmesi suretiyle meydana gelen Rönesans sanatı bu arabesk yani girişik bezemeleri kullanmıştır.

Avrupa'da girişik bezemeler 17. asırdan 18. asra kadar kullanılmamış gibidir. Fakat 18. asırda Roma şehirlerinin keşfi neticesinde meydana çıkan arabesk tezyinat derhal sanat alemine yayılmış ve yeniden moda olmuştur. Bu tarz Fransa'nın Cumhuriyet, Ampir ve Restorasyon devirlerinde eski gotik üslubunun kıvrım dallı tezyinatı yerini tutmuş ve neo-grek (yeni yunan) üslûbu ile karışarak çok moda olmuştur. İşte arabesk terimi olsa olsa Avrupa'nın bu gibi tezyinatına hasrederek bizim girişik ve kıvrım dallı tezyinatımız

hakkında kullanmamak doğru olur. Çünkü Avrupalıların arabesk tabir ettikleri bu tarz Türklerin ancak barok üslûbundan sonra ve son zamanlarda Avrupa tezyinatını taklit ederek yaptıkları bezemelerde görülür. Bu itibarla Türklerdeki kıvrım dallı girişik bezemelere arabesk demek yanlış olur.

6) SANATIN PSİKOLOJİK BOYUTLARI

AHENK : Bir sanat eserinin muhtelif kısımları arasındaki uygunluk. Renklerin birbirine uyması. Bir tablodaki terkinin estetik (bedîî) bakımdan denkli ve güzel olması.

HAZ : 1)Genel olarak, hoş giden bir şeyin yarattığı, uyandırdığı duygu. Acının karşısında yer alan ve psikolojik bir olgu olarak, hoşumuza giden ve bizi çeken bir şeye sahip olmaktan doğan tatlı ve keyif verici duyum. Bir arzunun, isteğin tatmin edilmesinin ya da ihtiyacın karşılaşmasının sonucu olan duygu. İrâdi bir tercihin hayata geçirilmesinden kaynaklanan hoşnutluk duygusu.

2)Estetikte, insanın veya estetik öznenin güzellik deneyiminin bir ürünü olan ve diğer hazzardan çıkar gözetmemek, bir şeyi bir araç, ya da yararlı bir şey veya bir alet olarak değil, fakat kendi içinde bir amaç veya bir başarı olarak algılamının sonucu olmak bakımından farklılık gösteren duyum, yaşantı.

Güzelliği, görme ve işitme duyusuyla elde edilen hazza, oyundan alınan hazza, kısacası duyumsal hazza indirgeyen estetik anlayışa hazzı estetik adı verilir.¹⁷

Bilinç ve kişilik oluşturuıcı etkiler, estetiksel hazzda bütünleşir, Sanatın etkisinin başlıca bir sonucu, estetiksel hazz; başlıca bir koşulu da, estetiksel hazz alma yeteneğidir. Gerilme, uyarılma, boşalma, dinginleşme, hoşlanma, hoşlanmama gibi hazz almaya ilişkin yaşantılardaki etkilenmelerle bir arada yer alan sanat yaşantısı, tüm akılsal ve coşkusal güç ve yetenekleri, bu arada tasarımıılama gücünü, hayal gücünü ve değeriendiriciliği harekete geçirir. Sanatsal hazz almanın harekete geçirdiği psişik güçler, hayranlık, üzüncü ve nefret gibi yüksek düzeyden toplumsallaşmış duygu karmaşıklığı içine girerler.

ESTETİKSEL HAZ : Genel olarak gerçeklikteki oluntular yoluyla, özel olarak da sanat yapıtları yoluyla ortaya çıkar. Bu iki yol da birbiri üstünde etkide bulunur. Hazz almanın bir koşulu olarak estetiksel hazz yeteneği kadar, hazz almanın nesnesi de tarihsel ve somuttur. Sanat yapıtları, sanat duyusuna sahip, güzellikten hazz alma yeteneğinde bir izleyici kitle doğururlar; bu yüzden de ta başından beri sanat, çok çeşitli yollardan hazz alınacak bir gereksinim olmuştur. Estetiksel hazz bireylerin ve toplumun aşma bilincinde

¹⁷ Cevizci, a.g.e., s. 431.

doruklaşır, bu nedenle de sanat eğitimi ve öğretimi olduğu kadar, tüm toplumsal ilişki ve bilinç biçimlerinin de etkin hale getirilmesini ön koşar.

HEDONİK : Ahlakın, ödevin hazla olan ilişkisini konu alan dalı ya da türü

İBDA : Bir eseri yaratmak. İcat ve keşif manasına da gelir. Yeni bir usul ibda etmek gibi. Daha ziyade fikrî ve bedîî icatlar hakkında kullanılır.

ŞUUR : Sosyolojide "şuur" kavramı birkaç yerde kullanılır:1)kolektif şuur: bütün toplum değerlerini, kamu sanısını, toplumda baskıyı meydana getiren toplum heyecanını ifade eder.2) sınıf şuuru (conscience de classe) 3) tür şuuru (conscience d'espèce): ırk, hatta insan türü şuuru halini alır. İkincisi daha çok ideal halindeki, toplum ve uygarlık derecelerine göre değişir.¹⁸

7) KÜLTÜR – HARS

KÜLTÜR (HARS) : İnsan toplumunun, biyolojik olarak değil de, sosyal olarak kuşaktan kuşağa aktardığı maddi ve maddi olmayan ürünler bütünü, sembolik ve öğrenilmiş ürünler ya da özellikler toplamı.

Latince'den gelen kültür terimi günümüzdeki anlamına yakın bir biçimde ilk kez olarak 17. yüzyılda doğal hukuk düşünürü Samuel von Pufendorf kullanmıştır. Ona göre, kültür doğaya karşıt olan ve belli bir toplumsal bağlam içinde ortaya çıkan tüm insan eserleridir. 18. yüzyılın sonlarında ünlü Alman filozofu Kant da kültürü aynı anlamda insanın kendi rasyonel ve mantıklı özünden dolayı özgürce hayata geçirebileceği amaçların, ideallerin tümü olarak tanımlanmıştır.

Bununla birlikte, esas Aydınlanma çağında oluşan kültür kavramının gerçek yaratıcısı ünlü Alman filozofu Herder'dir. Ona göre, kültür bir ulusun, bir halk ya da topluluğun yaşam tarzıdır. Herder'in söz konusu kültür kavrayışı, kültüre tarihsel bir boyut kazandırırken, günümüz kültür görüşüne çıkan yoldaki en önemli kilometre taşını meydana getirir. Nitekim, antropolog Taylor 1871 yılında kültürü, bilgileri, inançları, sanatı, ahlakı, yasları, gelenekleri ve bir toplumun üyesi olarak insanın edindiği bütün öteki eğilim ve alışkanlıkları içeren kompleks bütün olarak tamamlamıştır.

İktisadi üretim ve mübadele sistemini, akrabalık ve aile örgütlemesi dizgesini, siyasi ve dini örgütlemeyi, günlük yaşam kurallarını, ahlak ve adalet sistemini, dili ve efsane, sanat, felsefe ve hatta bilim üretimini ihtiva eden bir şey olarak, bütün tarihsel ve evrensel boyutuyla kültür tanımı, bununla birlikte kültürü uygarlıktan ayırmaya yetmeyen, oldukça

¹⁸ Ülken, a.g.e., s.279.

genel bir kültür kavrayışına tekabül eder. Kültür genel bir biçimde ve uygarlıkla eş anlamlı olarak, insan türünün hayatını, yaşam tarzını tüm diğer yaşam tarzlarından ayıran unsurlar bütünü diye ve daha özel olarak da, bir uygarlığı meydana getiren değerler toplamı şeklinde tanımlanabilir.¹⁹

Kültür ve sanat kuramı ile tarihini, bunların somut gelişim sorunlarını, estetik ve sanat eğitimi konu edinen toplumsal bilim dalları. Maddeci kültür ve sanat bilimleri, kültürel gelişmeye ortak katkılarda bulunmaya çalışırlar. Somut kültür politikası ve sanat kuramı sorunlarının yanıtlanmasına bağlı temel araştırmalara yönelirler. Kültür ve sanat bilimleri, toplumsal yaşam tarzının oluşumu ile kişiliğin gelişmesi üstünde kültür ve sanatın etkisini, ideolojik ayrımlaşmalar karşısında kültür ve sanatın rolünü araştırırlar.

Kültür ve sanat bilimleri, çok sayıda tekil bilimleri kapsar; örneğin, kültür kuramı, kültür tarihi, estetik, sanat tarihi, sanat eğitimi, müzik tarihi ve eğitimi; tiyatro, sinema ve televizyon bilimi; edebiyat bilimi ve dalları. Bu bilimler, özel bir karşılıklı ilişki içinde birbirini tamamlarlar.²⁰

Kültür ve sanat bilimlerindeki araştırmalar, toplumsal pratikteki gereksinimlerin eşgüdümüne konması yolundaki araştırmalara da yardımcı olduğu gibi; uluslar arası kültür işbirliği sorunlarının yanıtlanmasına, uluslar arası kültür ve sanat bilimsel çalışmalarının yapılabilmesine de büyük ölçüde yardım eder, düşünce ve bilgi alışverişinde bulunabilmesine, ülkeler arası bilimsel eşgüdümün gerçekleştirilmesine ışık tutar.

Kültürün saklanması ve kazanılması biyolojik değildir, sosyal bir süreçtir, bunun için de bazen ona “toplum mirası” denir. Kültürün temel olgusu dil, yani insanlar arası bildirmeye yarayan semboller sistemidir. Dil olmadan hiçbir toplum kurumu ve değeri gelişemez. Üretim, dağıtım, tüketim gibi bütün teknik ve bilgiye ait işlemler dil birleştirmesi olmadan işleyemezler. Fakat burada kültürün iki şekli birbirine ne kadar sıkı bağlı olsa da yine araştırma bakımından ayrılabilirler: 1) maddî kültür ki, bütün üretim araçları, taşıtlar, saklama ve koruma aletleri buraya girer. 2) manevî kültür ki, fikirler, inançlar, duygular, davranışlar da buraya girer. Kültürü inceleyenler bu iki yanı ayırmakla birlikte, onları gerçekte birbirine bağlı bir bütün olduğunu göz önünde bulundururlar.²¹

¹⁹ Cevizci, a.g.e., s.586-587.

²⁰ Çalışlar, a.g.e., s. 296.

²¹ Ülken, a.g.e., s.185.

8) MİTOLOJİ – ESATİR

MİTOLOJİ (ESATİR) : Mithosların ortaya çıkışına, varoluşuna ve toplumsal işlevine ilişkin öğretisi. Bu kavram, yalnız mithoslara ilişkin bilgi için değil, aynı zamanda kendine özgü belirli bir toplumsal bilinç biçimi için de kullanılır; Böylesine bir bilinç biçimi, tasarım halindeki doğa güçlerini bu tasarımlama yoluyla aşmayı, biçimlendirmeyi ve onlara egeyen olunmasıyla ortadan kaldırılmasını gösterir. Mitoloji'nin ortaya çıkışı, doğa yasalarının ve toplumsal gelişme yasalarının işleyişini "ruhlarla", insansal özellikler içindeki kişileştirmelerle açıklamaya çalışan animist tasarımlara yakından bağlıdır. Toplumsal gelişmenin başlangıcında, özünden mitolojik bir kılığa bürünmüş, ayrılmış bir toplumsal bilinç yer almaktaydı. Doğaya ve toplumsal yaşama ilişkin gerçek görüşleri içeren öğeleri, gerçekliğin sanatsal estetiksel olarak özümlemişine bağlı bir takım öğeleri, ahlaksal normları olduğu kadar, dinsel bilinç öğelerini de kapsıyordu; insanların doğa olayları ile toplumsal yaşam süreçlerinin "kişileştirilmesi"ne ilişkin mitolojik düşüncesi, kendi hayalgücünün yarattığı duyularüstü varlık biçimlerinin doğmasına yol açmıştı. Toplumsal yaşamdaki ilerlemelerle birlikte, kökenci ayrılmamış mitolojik bilinç de ayrılmaya başlamış, görece bağımsız toplumsal bilinç biçimleri olarak dinin, ahlakın, bilim ve sanatın ortaya çıkmasına neden olmuştu. çelişkin toplumlarda insanların doğa güçleri ile kendi toplumsal yaşamı karşısında düştüğü güçsüzlük, ilkin dinsel mitoloji öğeleri ile olanaklarının oluşmasına yol açmış, mitolojik düşünce, görece "bölünmesiz" bir biçimde, çok tanrılı dinsel düşünceye dönmüştür. Doğa güçleriyle toplumsal yaşam güçlerine ilişkin "kişileştirme"lerin görüntüsel-somut bir biçimlendirme içinde verilmesi, yani sanatsal-estetiksel özellik taşıyan bir düşüncenin ürünleri halinde verilmesi açısından, ilk mitolojiyi sanatın kökenlerinden biri olarak saymak gerekir. Bir mitoloji, kendi içindeki öğeleriyle insansal, somut-duygusal olduğu ölçüde sanat için verimli bir toprak oluşturur; buna karşılık, insan hayalgücünün maddi dünya ötesinde bir gerçeklik kurmaya dönüşmesi ölçüsünde dinsel düşünceye doğru yönelir. Kültür mirasıyla ilintimiz açısından bu ayırım başlıca bir önem taşır. Çağdaş sanatsal etkinlikte bugün için önemli olan şey, sanatsal söylemlerin etkisinin kendi estetiksel-sanatsal kapsamına bağlı olduğunun açıkça anlaşılmasıdır; çünkü mitolojik kökenli tip ve çatışmalara bağlı imgesel anlamlandırmalar çağımızda yaşamamaktadır artık. bu gibi şeyler, kendilerine karşılık veren bilimsel bilgi içinde akılcı yoldan kavranabilir, ama estetiksel olarak yaşanamaz.

Her milletin bir mitolojisi vardır ve bu mitoloji onun dini görüş ve duygularının bir tezahür şekli olmakla beraber dinden ayrıdır. Bununla beraber her dinin de bir mitolojisi vardır. İlahları insan şeklinde tasavvur eden bu efsaneler fetişizm ve animizm gibi en eski

dinlerde de mevcuttur. Hatta daha ruhî ve manevî dinlerin bile mitoloji karakterinde birtakım ananevi efsaneleri mevcuttur. mitolojinin menşei hakkında birçok nazariyeler yürütülmüştür. Bunların içinde en doğrusu insanların anlayamadıkları kuvvet ve hadiseleri beşerî bir şekilde izah eden bir takım efsaneler ve masallar icat etmeleridir.²²

Şimdiye kadar en çok tetkik edilmiş ve sanatta mühim bir yer işgal etmiş olan mitoloji Yunan mitolojisidir. Romalılar da politeist yani çok ilaha tapar olmalarına rağmen mitolojileri fakirdir. Pratik ve müsbet fikirli olduklarından taptıkları ilahları masallar ve efsanelerle şairane bir şekle sokmak ihtiyacını duymamışlardır.

III.III. ESERİN KAYNAKLARI

Yrjö Hirn, incelediğimiz eserini yazarken gerek görüşlerini desteklemek için gerekse farklı görüşleri ortaya koymak için çeşitli bilim adamlarının, filozofların ve alanlarında uzmanlaşmış kişilerin görüşlerinden, düşüncelerinden, ortaya koydukları verilerden yeri geldikçe yararlanmıştır. Araştırmamızın bu bölümünde Hirn'in eserinde kaynak olarak kullanılan isimler üzerinde çalıştık. Konu ile ilgili olarak da bunların başında Baumgarten gelmektedir.

Çağdaş estetiğin bildiricisi Baumgarten (1714-1762) olmuştur. Leibniz'in felsefesinden yola çıkan Baumgarten, estetiği özerk bir alan, bir bilim alanı olarak belirlemiştir, böylece onu felsefenin kanatları altından çıkarmıştır. Baumgarten herşeyden önce mantıkta olduğu gibi estetikte de bir yasalar düzeni olması gerektiğini düşündü. Mantık da estetik de kuralkoyucu bilim olabilir ancak, her iki bilgi alanını da yasa bilimi olarak belirlemek çok güçtür. Yasa sorununu ortaya koyarak estetiğin bilimselliğini ilan etmesi Baumgarten'i çağdaş estetiğin öncüsü kılar. Baumgarten estetiği bir bilim olarak belirler, onu "mantığın küçük kız kardeşi" diye nitelendirir ve kurumsal , uygulamalı olmak üzere iki ayrı alana ayırır. Yazara göre estetiğin amacı herşeyden önce kendi alanını belirlemek, güzelin ne olup olmadığını ortaya koymaktır.ona göre estetik aşağı alanların bilimidir. Bir başka deyişle duyulur olanla ilgilidir. Baumgarten, bağımsız ve ayrı bir bilim adı olarak "estetik" sözcüğünü kullanmakla beraber kendisine profesörlük kürsüsünü sağlayan Esthetica adındaki eseridir

²² Arseven, a.g.e., c.3, s. 1428.

Özet olarak Alman bilginlere göre Baumgarten “Estetik”in babasıdır. Güzelin doğru ve iyiden farkını kavramış ve kendinden sonra gelen estetikçilere yol göstermiştir. Her ne kadar Kant da, Salt Aklın Eleştirimi adlı eserinde “Estetik” teriminden söz etmişse de o, bu sözcüğü, duyarlıkla duyguları incelemek için kullanmıştır; diğer bazı bilginler, kendisine değer vermekle birlikte “Estetik”i, onun kurmadığını iddia ederler. Gerçekten de bu bilimi kuran Eflatun’dur. Yalnız bu filozof, “Estetik” adını koymuş değildir. Eflatun, Phédre ve Hippeas’ında “güzel”le “iyi”yi karıştırmışsa da, Baumgarten, “güzel”in ayrı bir inceleme konusu olduğunu, bu konuyla uğraşmış bütün filozofları ve daha çok Wolf’un öğrencilerini çok geride bırakacak kadar derin çözümlemelerle ispat etmiştir. Hatta Baumgarten’in bu bilime vermiş olduğu ad’a da itiraz ederler. Çünkü o,”güzel”i duyulara hitap eden nesnelerin bir niteliği saydığından ve “güzel”i bir bulanık algıya, yani duyguya dönüştürdüğü içindir ki, bu bilime “Estetik” adını vermiştir..

Groos (1861-1946), sanat eseri karşısındaki coşkuyu, ya bilincin geçici olarak kaybolması, yahut da tersine olarak yoğunlaşmış bir bilinç hali sayar. Groos araştırmalarına “kişiliğin sokulması ve oyun”u ekler; ona göre, “insanın en asil oyunu, içsel taklittir” ve “oyun kavramı, dolgun bir şekilde estetik olguya uyar; fakat, estetik ürüne uymaz; bundan yalnız ilkel kavimler müstesnadır”²³. Groos, insanların ve hayvanların oyunları hakkındaki araştırmasında başlıca sanat şekillerinin çeşitli tecrübe uygulamalarından ibaret olduğunu göstermiştir. Groos’a göre, hayvan yavrularının ve çocukların oyunu, ereği kendinde olan olaylar olarak görülemez. Tersine, onların biyolojik bir faktion’u vardır: Yavrunun ilerdeki yaşam biçimine yardım etmek. Sözgelişi, hayvan yavrularının oyunu, ilerde yaşamlarını belirleyen bir temel olan avcılığa bir hazırlama oyunudur. Yavru, oyunda gelecekte avını nasıl yakalayacağını denemelerini yapar. Aynı biçimde, çocuk oyunlarında da geleceğe ait böyle denemeler söz konusudur. Örneğin, kız çocuğu, gelecekteki analığa hazır olmak üzere bebeklerle oynar. Erkek çocuk da, ilerde yapacağı yaşam kavgasına hazırlık olmak üzere kavgı ve savaş oyunları oynar.²⁴ Yrjö Hirn ise özellikle sanat tarihinde oyun hamlesinin önemli bir faktör olduğunu ortaya koymak için Groos’un bu yöndeki araştırmalarından yararlanmıştır.

Sosyoloji Bakımından Sanat adlı eserinde Guyeau (1854-1888), sanatın “kaynağı”, “amacı”, “özü”, hatta “iç kanunu” itibarıyla sosyal olduğunu ispata çalışır. Sanatın kaynak ve amacını sosyal sayan başka düşünürlerde vardır. Fakat sanatın özü itibarıyla sosyal

²³Sena, C., *Filozoflar Ansiklopedisi*, c.2, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1975,s.270.

²⁴ Tunali, İ., *Estetik*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1998, s.26.

olduğunu ilk açıklayan Guyeau'dur. Ona göre sanat, içinde hayatın en büyük yeğinlik ve yaygınlığa ulaştığı “ideal bir toplum yaratır”. Sanat toplumsallığın en yüksek bir şekli ve geliştirdiği evrensel sempatidir.²⁵ Guyeau: “Sanat, der, duygu aracılığıyla toplumun tüm doğa varlıklarına, hatta doğayı aşmış sayılan varlıklara ya da nihayet insel hayal gücünün yarattığı yapıntılı varlıklara doğru genişlemesidir. Hirn'in yazdığı eserinde, bir sanat eserinin harici bir maksada hizmet etmekle kıymetinin ortadan kalkıp kalkmayacağı şeklindeki soruya yine kendisi Guyeau'nun o meşhur eserinde (Leb Principe deartet de la po'esle), güzellik hudutlarının dar şekilde ortaya konmasına karşı çıkmasıyla cevap vermiştir.

İngiliz filozofu Spencer (1820-1903), ilkel toplulukların hayatını inceleyerek onların hayatına dair veriler toplamıştır. İncelediğimiz eserde de yer aldığı gibi Spencer Avusturalya yerlileri üzerinde yaptığı araştırmalarda kabilelerin birçok batıl itikatlara inandıklarını ortaya koymuştur, örneğin kıyafetlerin kökeni hakkındaki araştırmasında ilginç sonuçlara ulaşmıştır, kabilelerde çocuk ruhların kadınların bedenlerine rüzgar veya yağmur vasıtasıyla girdiklerine inandıklarını, bu nedenle de kadınların kıyafetlerle kendilerini koruduklarını ortaya çıkarmıştır. Madde ve ruhun evrimini, vahşilerden Shakespeare'e dek geçen evreleri gösteren birçok eser yazmayı düşünmüştür ancak; sıhhatinin bozukluğu nedeniyle bunu gerçekleştirememiştir. Spencer Biyolojinin İlkeleri, Psikolojinin İlkeleri, İçgüdünün Doğuşu Kuramı gibi araştırmalar ortaya koymuştur, eserlerinde zengin kuramlar varsa da, bunların tanıtlanması için kullandığı kanıtlar, bugünkü bilgilerimize oranla fakir sayılır. Spencer'e göre psikoloji, biyolojinin bir kısmıdır ve bu düşüncesiyle paralel olarak sanatı, fazla kuvvetin boşalması şeklinde açıklamıştır.

Darwin'e (1809-1882) göre, güzel sanatlar, cinsel cazibeyi artırma amacıyla farkında olarak ve olmayarak yapılan süslemelerden doğmuştur.²⁶ Bu anlamda ortaya çıkan faaliyetlere ve şekillere sadece medeni milletlerde değil, ilkel kabilelerde de rastlandığı incelediğimiz eserde belirtilmektedir. Darwin güzellik ve sanat arasında zorunlu bir bağlantının olduğunu düşünür; müziğin, şiirin, dramın hoşla gitmek maksadıyla ortaya çıktığını kabul eder. Darwincilik sanat görüşünün başlıca barbar milletlerin sanat ürünleri üzerine dayandırıldığı bilinen bir gerçektir, bunun sebebi ise, bâhî sanatın ortaya çıkması için müsait ortama sahip olmalarıdır.

Bir Kantçı olarak estetik düşünme yaşamına giren Friedrich Schiller'e (1759-1805) göre, estetik küresi, bir oyun küresidir. Estetik tavrın ereği, estetik tavrın içinde bulunur.

²⁵ Sena, a.g.e.,c.2, s. 292.

²⁶ Sena, a.g.e.,c.1, s. 482.

Estetik tavrın bu niteliğini görenler, estetik tavrı çocukların oyun oynamalarına benzetmişlerdir. Çünkü her iki tavırda da auto-telos'un(ereği kendinde olma) bulunduğunu görmüşlerdir, Bunu gören düşünürlerin Başında Alman filozof Schiller gelir.²⁷ Ona göre, güzel, hayattır, canlı şekildir. Güzellik, tüm fizyolojik hayata hakim olmadığı gibi, bu hayattan da ibaret değildir. Zira, bir sanatçı tarafından işlenmiş olan mermer, hayat ve şekil olduğu halde, canlı bir oluşum olamaz. Bunu içindir ki sanat doğayı şekille mağlup etmek zorundadır.²⁸

Aristo (m.ö.384-m.ö.322), felsefeyi üç kısma bölmüştür. Bunların üçüncüsü Poetik veya Sanat'ı teşkil ediyordu. Kendisi estetiğin kurucusu olduğu halde, ne bunu, ne de sanatı fazla analiz etmemiştir. Aristo, Poetik'in başında , sanatın niteliği problemini çözmeye çalışır; bu konuda sanatı, tarih ve bilimle karşılaştırır ve bazı çelişik görüşlere bağlanır. Aristo da, sanatın esasını "taklit"te görür. Taklit yalnız sanatın özünü oluşturan bir ana etkinlik değildir. Aristo'ya göre, onun bir psikolojik temeli de vardır.²⁹ Hirn, sanat hamlesinin menşeyini açıklamak için Aristo'nun görüşüne başvurarak sanatkarca ortaya konulan sanat eserini, taklit unsurunun bir tezahürü diye açıklamıştır. Aristo'ya göre sanatın asıl amacı, ruhu üzüntülerden, tutkulardan kurtarmak ve bir ahlak kültürü vererek zihin sevinçlerini tattırmaktır.

İncelediğimiz eserde Hirn'in görüşlerinden yaralandığı bir diğer kişi ise İngiliz yazar, eleştirmen ve estetikçisi Ruskin'dir (1819-1900). Ruskin ayrıca Oxford Üniversitesinde estetik profesörüydü. Ona göre sanat, en büyük fikrin, en büyük kısmını insanların zihnine nakledecek araçların en büyüğüdür. Onun düşünce hayatı genel olarak üç döneme ayrılır: 1) Bilimi, sanat etütlerine hizmet ettirmiştir; 2) Sanatı ahlâka bağlamıştır; 3) Ahlâkı, sanat ve bilime yardım ettirmiş ve bu dönemlerde de çeşitli eserler vermiştir

Alman filozofu Kant (1724-1804) güzel'i farklı şekillerde tanımlamıştır: Duyumculara karşı, "güzel, çıkarsız haz verendir"; zihincilere karşı da "güzel, kavramsız olarak haz verendir"; güzel, erek tasarımı olmaksızın erek şekline sahip olandır; bir diğer tanıma göre de güzel , tümel bir hazzın konusu olandır. Estetik hazzın temel özelliği evrensel olarak paylaşılabılır olmasıdır. Ancak estetik hazzdaki everensellik epeyce eksiklidir. Güzel, evrensel olarak paylaşılabılır olan bir hazzın kaynağıdır.³⁰ Kant, belirlenmiş kavrama uygun bulduğumuz için, güzel saydığımız bazı şeylerin bulunduğunu inkar etmez; fakat bu güzellik türü hem estetik, hem de mantıksal yargıların konusudur; ve

²⁷ Tunali, a.g.e., s.25.

²⁸ Sena, a.g.e.,c.4, s. 177.

²⁹ Tunali, İ., *Grek Estetik'i*, Baha Matbaası, İstanbul, 1963, s.77.

³⁰ Timuçin, Afşar, *Estetik*, Bulut Yayınları, İstanbul, 2002, s.77.

bu “yetkinlik”ten başka bir şey değildir; saf olarak estetik olan yargılardan farklıdır.³¹ Nitekim Kant Kritik de Urtheilskraft adlı eserinde bedayı nazariyesini ne sırf akla ne de sırf havasa dayandırır. Yetkinlik hiçbir belirli koşula bağlı olmadığı için Kant, buna “bulanık güzellik” adını verir. Estetik güzellik ise, tersine olarak kendine temel olan nesnenin doğasından türeyen özel koşullara bağlı olduğu için Kant buna, “yapışık güzellik” adını verir.

Hegel’in (1770-1831) estetik hakkındaki görüşüne göre, bir sanat eserinde temsil edilen ve gösterilen her ferdi ve tek hadise daha büyük ve genel bir fikrin varlığını telkin etmelidir. Yazar Yrjö Hirn, Hegel’in bu görüşünü eserinde desteklemekle birlikte Taine ve Goethe gibi isimlerinde sanat görüşlerinde aynı fikri ortaya koyduklarını belirtmiştir. Hegel’e göre sanat, güzelin açıklandığı yerdir, estetik de güzelin bilimidir. Güzel, doğada ve sanat da bulunur, ancak doğadaki güzel sanattaki güzelden çok daha aşağıdadır, bu yüzden gerçek güzeli her zaman doğanın dışında, sanatta aramak gerekir. Gerçek güzel, sanatta bulduğumuz güzeldir, insan ürünüdür.³²

Yrjö Hirn’in eserinde görüşlerinden yararlandığı bir diğer isimde Fransız yazar, filozof ve eleştirmeni H. Taine’dir (1828-1893). 1864’te Güzel Sanatlar Okulunda sanat tarihi ve estetik profesörü olan Taine’nin sanat felsefesinde güttüğü amaç, estetiğe deney ve tarih yöntemlerini uygulamak ve bu bilgi koluna bilimsel bir karakter vermektir. Türlü kavimler ve türlü dönemlerin sanatını incelemek suretiyle, doğasını tanımlamanın ve her sanatın varoluş koşullarını göstermenin olağan olacağını varsayınız, bu taktirde, güzel sanatları ve genel olarak sanatı tam olarak açıklayabiliriz; yani estetik denilen şeyi elde ederiz der. Ona göre sanat, eşyanın esaslı karakterlerini duyulur bir duruma getirme amacını güden bir taklittir. Taine sanat eserinin gerçekleşmesinde üç etkenin bulunduğunu kabul eder; bu etkenler: ırk, fiziksel ya da tarihsel çevre, zamandır.³³ Taine, sanatta amaç olarak yararı da ihmal etmez ve sanat eserlerini anlatım güçlerine, yani icat ve eda güçlerine göre değerlendirir.

Klasik edebiyatları, estetik ve felsefe bakımından çözümlemiş olan Alman filozofu Ernst Kuno, Berthold Fischer’de görüşleri itibarıyla Hirn’in araştırmalarında yer almıştır.

³¹ Sena, a.g.e.,c.3, s.113.

³² Timuçin, a.g.e., s.79.

³³ Sena, a.g.e.,c.4, s. 365.

IV. YRJÖ HİRN

IV.1. HAYATI

Sanayii Nefisenin Menşeleri adıyla Hüseyn Cahit Yalçın'ın eski Türkçeye çevirdiği eseri The Origins of Art adıyla kaleme alan Yrjö Hirn bu eseri ile uluslar arası alanda ün kazanmıştır, estetiği ele alan eserler yazamaya devam eden Hirn daha sonraki araştırmalarında yeni bir şeyler ortaya koyamamıştır. Hirn'in yaşamına, düşünce hayatına ve eserlerine dair bilgiler aşağıda verilmektedir.³⁴



Yrjö Hirn'in gençlik dönemine ait bir fotoğrafı

7.12. 1870'de Lappeenran'da doğmuş; babası lise öğretmeni August Reinhold Hirn ve annesi kız lisesinin öğretmeni Betty (Auora Elisabeth) Hoffström'dir. 1890- 1910 yılları arasında Helsingin üniversitesinin kütüphanesinde görevli olarak bulundu. 1892'de aynı üniversitede yüksek lisansını yaptı. 1895'te aynı üniversitede doktorasını yaptı. Aynı yıl Karin Abergi ile evlendi. 1898'de Estetik ve Çağdaş Edebiyatta doçent oldu. Almanya'ya Fransa'ya Hollanda'ya, İngiltere'ye ve birçok ülkeye seyahatler yaptı. 1908'de Finlandiya İlim Akademisi üyesi oldu. 1950'de şeref üyesi oldu. 1910 – 1937'de Estetik ve Çağdaş Edebiyat kürsüsünde profesör oldu. 23. 2. 1952'de Helsinki'de öldü.

Hirn kendisini utangaç olarak tanımlar; ancak zamanla çok iyi dersler veren bir öğretmen olmuştur. Finlandiya dışından bile onun derslerine ilgi duyan birçok hayranı

³⁴ Lehtonen, Maija., Yrjö Hirn, *Sphinx*, Sarja B, 1998, Societas Scientiarum Fennica, Helsinki, s., 143-155.

vardı. Derslerini, ders notlarına, kitaplarına bakmadan anlatırdı. Birçok ünlü Fin yazarı onun ne kadar mükemmel bir hoca olduğunu anlatır.

Hirn kendisini araştırmacı olarak görmüş ve araştırmalarla uğramıştır. Uluslar arası ilişkiler konusundaki bilgisi ve yabancı dili iyi olduğu için 1919'da Paris'te yapılan konferansa ülkesi tarafından gönderilmiştir. Birçok makalesinde Finlandiya'nın politikasını anlatmıştır.

Hirn'in etrafında bir ekol oluşmamasına rağmen onun araştırmalarına ve şahsiyetine değer verilmiştir. Sadece uzmanlık alanında yazı yazan bilim adamlarına değil de Hirn gibi halka hitap eden yazarlara da ihtiyaç vardır.

Yrjö Hirn, hümanistik ilimlerde Finlandiya'nın en parlak temsilcilerinden biridir. Hirn Lappeenranta'da doğmuş ama çocukluğunun büyük bir kısmını Porvoo'da geçirmiş, orada babası filozofya doktoru Reinhold Hirn, lise öğretmeni olarak 1875'ten ölümüne (1880) kadar görevliydi. Ailenin özellikle sanat ve edebiyat ile uğraşan babasının Yrjö Hirn'e kariyerinde büyük katkıları olmuştur.

Liseden mezun olduktan sonra Hirn, Helsingin üniversitesinde hümanistik konularda ve botanikte eğitim görmüş ve master derecesini 4 senede bitirmiştir. 1895'te Karin Abergin ile evlenmiş, Karin Hirn hem sanatta hem edebiyatta çok kabiliyetliydi ancak o kariyerinde ilerlemekten vazgeçerek Yrjö Hirn'in ilmi çalışmalarına bazen yazılarının düzeltmelerini yaparak bazen de çeşitli çizimleri yaparak yardımcı olmuştur. Yrjö Hirn'in hayatı boyunca yanında vefakar bir kadın hep bulunmuştur; ilk olarak annesi, sonra eşi ve sonunda da kızı Marta Hirn.

Hirn, üniversite kütüphanesinde görevli olarak yaklaşık 20 yıl çalıştı ve bu arada sık sık dışarıda araştırmalarda bulundu; Avrupa'daki kütüphaneleri ve müzeleri Oxford'tan, Londra'dan Paris'e ve Madrid'e kadar; Viyana'dan Floransa'ya ve Napoli'ye kadar iyi tanıyordu. En önemli verileri ise İngiltere'den almıştır.

1910'da uzun akademik tartışmalardan sonra Helsingin Üniversitesinde Estetik ve Çağdaş Edebiyat Profesörlüğü kürsüsüne tayin edildi. Bu kürsü 1954'de kurulmuştu ve ilk sahibi Fredrik Cygnaeus'dır. Başlangıçta bu kürsünün temel alanı sanat tarihi iken edebiyatın estetik ile birleşmesi birçok defa tartışma konusu olmuştur; günümüzde ise her ikisi ayrı bir branş olmuştur. Hirn'in rakibi bu kürsüdeki Werner Söderhjelm idi, Söderhjelm edebiyatçı ve Germen- Roman filoloji kürsüsünün ilk sahibidir. Uzmanlar ilk sıraya Söderhjelm'i koydular, toplantılarda bu konu tartışıldı ve yönetim kurulu seçimlerden sonra uzmanların fikrine karşı Yrjö Hirn'i seçtiler; bu ilim tartışmalarında

konu pozitivizm hakkındaydı ve Hirn'i pozitivizmin temsilcisi olarak seçtiler, böylece estetik 1900'lerin ilk yıllarında yükselişe geçti.



Yrjö Hirn'in çalışma odası

ESTETİKÇİ

Estetik yüzyılın başında güzellik ilmi olarak ya da sanat ile ilgili bir ilim olarak adlandırıldı. Yrjö Hirn Fin Estetiğine yeni bir yöntem getirdi, Fin Estetiği daha önce Alman spekülative estetiğinin etkisi altında kaldı ve bu estetik fenomenler soyut kavramlara dayanarak anlaşılmaya çalışılıyordu. Hirn yakın arkadaşı Edvard Westermarck'ın sayesinde emperistik ve pozitivist bir araştırma metodu kullanmaya başladı, bu metodu Darwin'in evrim teorisini hümanistik görüşlere uygulamaya çalıştı.

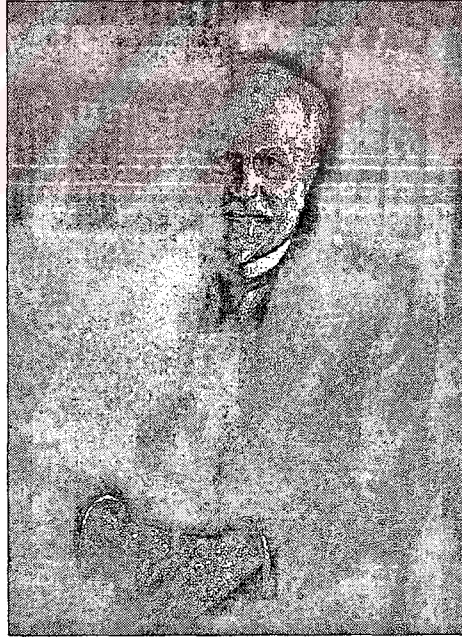
Hirn'in doktora tezi: *Förstudier till en konstfilosofi pa psykologisk grundual*, 1896 (psikolojiye dayanarak sanat felsefesi için ön çalışmalar); bu çalışma adından da anlaşılacağı gibi onun Londra'da basılmış olan estetik konularla alakalı *The Origins of Art* için bir ön çalışma oldu. Bu kitap iki sene sonra İsveç dilinde *Kanstens ursprung* adıyla 1902'de yayınlandı.

Güzel sanatların kökenlerini araştırırken psikoloji ve sosyoloji metodlarını birleştirdi. Ona göre estetik tutum, tarihi bir gelişimin sonunda oluşur. Sanat pragtik ihtiyaçlara (savaş, aşk, din vs.) bağlı olarak doğdu ve sanatın ortaya çıkmasının psikolojik nedeni, insanın kendini ifade etme ihtiyacıdır. Böyle bir ihtiyaç çeşitli hisleri ifade etmek ve onları forma sokarak bunu başkalarına iletmeye yol açar; iletiyi alanlarda ise bu hisleri

yaşamaya ihtiyaç vardır. Hirn'in anlayışı güzel sanatların kökeni ile evrim anlayışının yanında duygusal yani duyguların iletişim teorisidir.

Evrım psikolojisi sosyalizmin yanında Hirn'in estetik teorisinde Alman idealistik estetiğinin ve bilhassa Kant'ın etkisini de görebiliriz. Hirn'e göre estetik duyumun başlaması, sanatın oluşması aslında bir mucizedir, sanat kendi kendine oluşan bir faaliyettir, estetik kavramında fayda gözetilmemeli, doğrudan doğruya açıklamaya gerek duymadan bir hissin duyulması gerekir. Estetik deneyim dalgın bir şeydir. Sanatın kökeni, hayatın keder, kavga ve dertlerinden doğar ancak sanat ortaya çıktığında bizi hayatın kavgasından ve derdinden anlık bile olsa uzaklaştırır. Böyle bir tecrübe daima karışıktır, sade olarak saf olarak böyle bir deneyim yoktur. Sanatın doğuş tarihi ve sanatın özünü anlatırken Hirn iki ayrı bakıştan yaklaşıyor. Pozitivist ve idealistik idealar kendi teorisinde bir bütün oluşturur; ancak bu birleşim tam olarak gerçekleşmez.

The Origins of Arts kendi alanında en önde gelen bir eser olarak kabul edildi ve uluslar arası alanda Hirn'e çabuk şöhret getirdi. Estetik araştırmacısı olarak sonraki araştırmalarında da yeni bir şey ortaya koyamadı. Estetiği ele alan sonraki eserleri: Det estetiska lifvet (Estetik Hayat) (1913), Konsten och den estetiska betraktelsen (Sanat ve Estetik Bakış) (1937).



Verner Thoman tarafından çizilen Hirn'e ait bir resim

Yrjö Hirn'e göre estetik fenomenler (güzel, trajik, komik vs...) reaksiyonları oluşturur ve bu da estetik deneyimlere yol açar, estetik fenomenlerin kökleri hislerin

psikolojisindedir. 1937’de Hirn sanatın keyif verme gücünü vurgular. Sanatın bir tarafında hür olma isteği varsa bile kökleri daima bir gereksinimdedir.

Yrjö Hirn, hiçbir zaman sanat ve edebiyat yorumcusu olarak çalışmadı. Ona göre hem sanatta hem yorumda doğmatik olmak yani tek taraflı fikir sunmak doğru değil ve o bu prensibi kendi araştırmalarında uyguladı.

KÜLTÜR TARİHÇİSİ VE EDEBİYAT ARAŞTIRMACISI

The Origins of Arts birçok şekilde Hirn’in gelecek araştırmaları için işaret vermektedir ve bu eserin temelinde kullandığı prensipleri daha sonraki kültür ve edebiyat araştırmalarında da kullanmıştır.

Sanatın köklerinin psikolojik ve sosyolojik bakımdan incelenmesi Hirn’i ilkel kültürleri araştırmaya (sadece müzelerden ve edebiyattan yola çıkarak) yöneltti, böylece Meksika’daki Pueblo Kızılderililerinin sanatı hakkında bir kitap yazdı. Hirn bu konuda etnografik bilgileri epey vardı. Hirn o zamanın insanlarındaki ilkel sanatın önemini anlatır; ancak bu kültürleri anlamasına rağmen yukarıdan bakması şimdiki okuyucuların dikkatini çekmektedir.

IV.II. ESERLERİ

Det Heliga Skrinet (Kutsal Muhafaza) - 1909

Sanatın kökleri birçok defa dine ve sihre dayanır, bu anlayış Hirn’i Ortaçağ Katolik Kilise Sanatı ve Ortaçağ sihirlerine ilgi duymasına yol açtı ve bu konu onu birçok Avrupa ülkelerinde araştırmaya sevk etti. Hirn bu kitabında Katolik insanların estetik kavramlarını anlatmaya çalışır. Hirn zihinsel (ruhsal) tarihin ilk temsilcilerinden sayılır. Katolik kilise törenlerinde kullanılan eşyaların sembolik değerleri ve dindarların bunlara karşı hissettikleri duyguyu araştırır. Araştırmanın başında somut olarak bu muhafaza kutuları nasıl yapılmış, onların sanat eseri olarak bağlantılarını ve dini bağlantılarını sunmuştur. Daha sonra soyut olarak bakire Meryem’i düşünüyor ve oralardan Madonna Kültürüne bağlı olan heykeller, resimler ve şiirleri inceliyor. Çeşitli sanat dallarının birbirinden etkilenmesine ve Katolik İlahiyatın değiştirilmeyen dogmalarının (inakların) sanata olan etkisini araştırıyor; konuya dışarıdan bilinmezci (şüpheli- Allah’ın varlığı ya da yokluğunun bilinemeyeceği) olarak bakıyordu ve bu kitap İngilizce olarak The Sacred Shrine (1912) adıyla yayınlandı. Katolik yorumcular Hirn’in kullandığı ironik ifadelerden hoşlanmadılar, 1950’lerde bu eserin yeni basımları İngiltere ve Amerika’da yayınlandı. Hirn’in hakkında en çok araştırma yapan Irma Rantavaora’ya göre Hirn’in görüşleri

Ortaçağ'ın dinsel sanatından daha erken çıkmış ve meşhur sanat tarihçisi Erwin Panofskyn'ın 1960'larda sunduğu fikirler ile aynıydı.

Barnlek (Çocuk Oyunu) - 1916

Araştırmacılara göre Hirn insanla ilgilendi ve ona göre insan yaşamında hiçbir şey tuhaf değildi. Onun araştırma alanının genişliğini Barnlek adlı eser gösterir. Kitabın konusu oyuncaklar, çocukların oynadığı oyunlar, çocukların şarkıları, gölge tiyatrosu ve sirklerdir. Yrjö Hirn eserinin girişinde niçin bu konularda fazla araştırma olmadığını kendi karakterine göre anlattı, bu konularda diğer araştırmacılara göre görkemli can çekici taraf yok ve onlar bu konuları kayda değer bulmuyorlar.

Bu eserde kendi kültür anlayışını kullanıyor ve ona göre bu anlamda her şeyin temelinde menfaat vardır. Bunun gibi birçok oyuncağın aslında pratik ya da sihirli olduğu ve psikolojik bilgi yönünden önemini anlatır ve uçurtmayı örnek olarak gösterir. Bunlarda bir taraftan estetik anlayış, diğer taraftan çocukların kendilerini büyüklerin gerçek hayatına hazırlama düşüncesi vardır. Tiyatro ve ilkel şekillere Hirn çocukluktan beri yakındı; kukla tiyatrolarını, sirkin tarihini, akrobatların yaptıkları hareketlerin psikolojisini araştırıyordu. Bu eserde uluslar arası ün kazanmış ve eser Fransızca'ya, İtalyanca'ya tercüme edilmiştir.

Hirn'in birçok makalesi yabancı dergilerde yayınlanmış ancak 1920'lerden sonraki eserleri İsviçre dilinde basılmıştır. Genel olarak eserleri İskandinavya ülkelerinde biliniyordu.

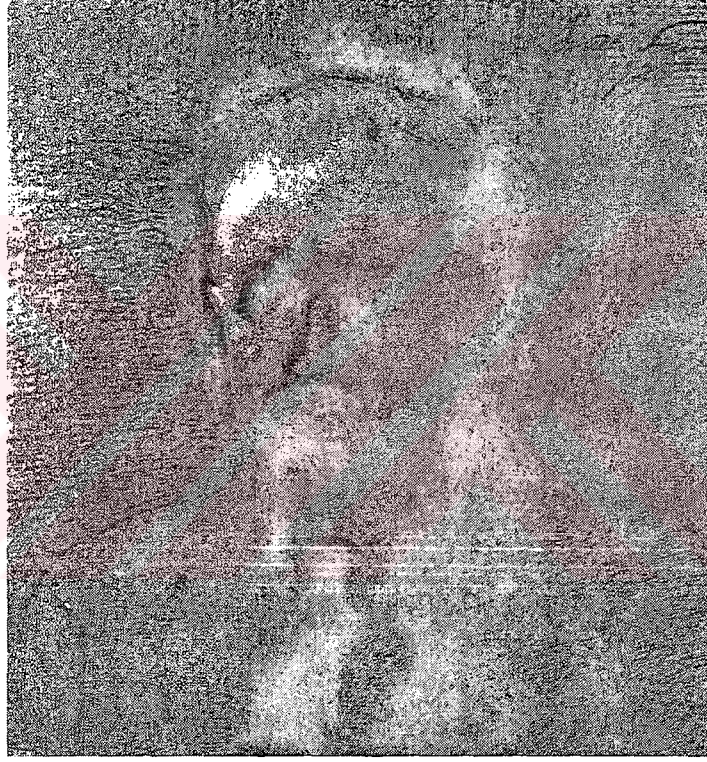
Profesör görevinin iki temel alanından ilk olarak estetik ile daha sonra ağırlıklı olarak edebiyat ile ilgilendi, belki de bu sebepten dolayı kendini Aydınlanma dönemi yazarlarına karşı yakın hissediyordu. Bir yayınevinin -Otavan- isteği üzerine 1917 – 1931 arasında halka hitap edecek meşhur yazarların (Diderot, Swift, Dr. Johnson vs.) bibliyografyalarını yazmıştır. Bu eseri araştırma bakımında yeni bir şey değildir fakat dil ve sunuş bakımından başarılı eserlerdendir. Voltairea ve Rousseuta hakkında ayrı makaleleri vardır.

Makale yazmak Hirn'in en çok sevdiği alandır, eserlerinin arasında makaleler önemli bir yer tutar. Bunları yazarak büyük bir usta oldu ve makalelerini geniş bir alanı kapsıyordu, ayakkabı kalıplarından, yemek pişirme sanatının estetiğine kadar farklı konuları işlemiştir.

Edebiyatçı olarak Hirn, ele aldığı yazarların hayatlarının ve dünyaya bakışlarının eserlerine nasıl yansıdığı ile ilgileniyordu, birçok defa çok küçük bir detaydenn başlayarak geniş kültür tarihi görüşlerine ulaşmıştır.

Eremiter Och Pilgrimer (Münzeviler ve Hacılar) – 1924

Hirn'in makalelerinde ve eserlerinde birleşen nokta seyahat etmektir. Ortaçağdaki münzevilerden ve hacılardan (şimdiki turistlerin öncüleri) bu eserinde bahsetmiştir. Eserinde onların hayatını psikolojik bakımdan anlatmaya çalışarak ve onların dine, sanata, edebiyata katkılarını araştırdı. Kutsal Muhafaza adlı kitabı ile bu kitapta benzer araştırmalar kullanılmıştır.



Hirn'in, Antti Favenin tarafından 1925'te yapılan karakalem resmi

Den Gamla Postvagnen (Eski Posta Arabaları) - 1926

Seyahati konu edinen eserlerinden birisi de budur. Yazar araştırmasında eski posta arabalarını birçok Avrupa ülkesinde incelemiş ve eserinde anlatmıştır. Aynı zamanda eserinde 1700 ve 1800'lerde seyahat eden yazarların bunları nasıl ele aldığını incelemiştir.

Ön i Varldshavet (Okyanusta Bir Ada) – 1928

Yrjö Hirn bu eserinde dünya edebiyatındaki adaları özellikle efsanevi adaları anlatıyor. Bu eserde Robinson Crusoe ve ondan başlayarak edebiyattaki Robinson tarzı kitapları ve genel olarak ütöpik kitapları incelemiş, ayrıca bu kitaplarda yer alan mevcut siyasi sisteme yapılan eleştirileri kitaplarında incelemiştir. Hirn birçok makalesinde itilmiş, kenarda kalmış insanları ve ahlak bakımından zayıf olan insanları anlatıyor. Bu eserde de meşhur suçluları ele almıştır, özellikle 1700’lerde edebiyatta gördüğü iki konuyu ele alıyor; bunlardan ilki ünlü hırsızlar ve yolkesiciler diğer ise hayatından mutlu, medeniyetin bozmadığı vahşilerdir. bu arada zamanın insanların içinde bulundukları hayattan bıktıklarını tespit ediyor ve o sebepten dolayı böyle örnekleri ele aldıklarını düşünüyor.

Yrjö Hirn’in edebiyat ve kültür alanındaki bilgileri hem zaman hem mekan bakımından geniş alanlara ulaşır. Hirn’in Finlandiya kültür ve edebiyatı sahasında bir çok araştırması vardır. Alemler ve Seyahatçiler adlı eserinde milli efsaneci Elias Lönnroti’un topladığı efsaneleri ele almıştır.

Hirn’in Fin Edebiyatında yazdığı iki eser ise Runeberg hakkındadır. ilki Runeberggestalten (1942), bu eserde Runeberg’in fiziki görünüşünü ele alıyor. Portreden hareket ederek Runeberg’in yorumlarını ele alarak ve onun mistik, dini konuları nasıl ele aldığını incelemiştir.

İkinci araştırma Runebergskulten (1935) şimdiki insanlar için Hirn’in en ilginç eserlerinden biridir. Şair kültürünü ele alıyor. Hirn bu araştırması ile “edebiyat sosyolojisi” alanındaki ilk temsilcilerden biri oluyor.

Hirn, Runeberg’in okulunda öğrenciydi ve o okulda Runeberg’e çok fazla itibar edilmesine karşı çıkmıştır; fakat yine de o dönemde Finlandiya’da Runeberg gibi birine ihtiyaç olduğunu düşünmüştür. Hirn, Runeberg için yapılan görkemli cenaze törenini, her yıl onun için yapılan anma gününü analiz etmiştir.

Finlandiya’daki tiyatro araştırmalarını Teatrar Och Teaterstrider i 1800 – talets Finland (1800’lerde Finlandiya’da tiyatrolar ve tiyatro tartışmaları)(1949) adlı eserinde ele almıştır; birçok kaynak kullanarak Finlandiya’da İsveç dilindeki tiyatroyu destekleyen onu kritik eden tartışmalarda Cygnaeus, Bergbom, Topeliuksen’in görüşlerini incelemiştir.

Yrjö Hirn’e göre metotlar ve sistemler gerçeği anlamayı engelliyorlar. Gerçeğin zenginliğini ve çeşitliliğini metotlar engeller. Ona göre insan karakterinin çok yönlü olduğunu anlamak onun eserlerinin odak noktasıdır.

YRJÖ HIRN'IN ESERLERİ

Förstudier till en konstfilosofi (1896), Helsingfors.

“Skildringar ur Pueblofolkens konstlif” (1897-1901), Geografiska Föreningens tidskrift.

The Origins of Art (1900), London.

Det heliga skrinet (1909), Helsingfors.

Det estetiska lifvet (1913), Helsingfors.

Barnlek (1916), Helsingfors.

Diderot (1917), Helsingfors.

Episoder (1918), Helsingfors.

Swift (1918), Helsingfors.

Dr Johnson och James Boswell (1922), Helsingfors.

Eremiter och pilgrimer (1924), Helsingfors.

Den gamla postvagnen (1926), Helsingfors.

Ön i världshavet (1928), Helsingfors.

Beaumarchhais (1931), Helsingfors.

Runebergskulten (1935), Helsingfors.

Konsten och den estetiska betraktelsen (1937), Helsingfors.

Lart folk och landstrykare i det finska Finlands kulturliv (1939), Helsingfors.

Runeberggestalten (1942), Helsingfors.

Akademiska bokhandeln (1943), Helsingfors.

Teatrar och teaterstrider i 1800-talets Finland (1949), Helsingfors.

De lagerkrönta skoplaggen (1951), Helsingfors.

Den förgyllda balustraden (1952), Helsingfors.

V. HÜSEYİN CAHİT YALÇIN

V. I. HAYATI

7 Aralık 1874 de Balıkesir’de doğan Hüseyin Cahit, maliye muhasebecilerinden Ali Rıza Bey’in oğludur. İlk tahsilini Serez’de, orta ve yüksek tahsilini İstanbul’da yapmıştır.³⁵ Tasavvufa çok meraklı olan ve Bektaşilikle yakından ilgilenen babası ile ömrünün sonuna kadar gazeteye ve siyasete ilgisini kaybetmeyen annesi Fatma Neyyire Hanım’ın Cahit’te daha küçük yaşta okuma zevkini, dini- tasavvufi duyguları ve aktüel hayata olan ilgiyi uyandırmada çok etkili oldukları muhakkaktır.³⁶

Anne ve babasının tesiriyle okumaya küçük yaşta başlayan Cahit’te yazma isteği pek erken uyanır ve 16 yaşında Serez’de dinlediği bir hikayeyi romanlaştırarak Nâdide’yi yazar.



Hüseyin Cahit Yalçın

İdadinin üçüncü ve dördüncü sınıflarında Hüseyin Cahit’in fikir ve inanç yapısında önemli değişiklikler olmuştur. Namık Kemal’in çevresine girmiş olan dayısının yepyeni bir din telkin ettiği Cahit, bunun vatan ve hürriyet aşkı olduğunu söyler. Namık Kemal’in eserlerini bu sayede peşpeşe okuyarak onun samimi hayranları arasına girer.

Bu yıllar genç mekteplide vatan ve hürriyet ideallerinin yanı sıra, bazı materyalist fikirlerin de yer ettiği yıllardır. Bunda dayısının ve özellikle Beşir Fuat’ın büyük etkisi

³⁵ Yücebaş, H., *Büyük Mücahit Hüseyin Cahit*, Kültür Kitabevi, İstanbul, 1960, s.3.

³⁶ Huyugüzel, Ö. F., *Hüseyin Cahit Yalçın’ın Hayatı, Hikâye ve Romanları Üzerine Bir Araştırma*, Ankara, 1982 , s.8.

olmuştur. Beşir Fuat'ın ve Buchner'in ruhu reddeden, maddeyi ve insanı düşüncenin merkezi haline getiren fikirleri sadece onu değil devrin bütün gençlerini etkilemekteydi. Edebiyat-ı Cedide yıllarında yazılan hikayelerde (Hayat-ı Muhayyel ve Muallim) bu fikirlerin kuvvetli akisleri vardır. Onun bu konudaki inançları sonradan değişmiş olmakla birlikte, sarsılan dini inançları ve din hakkında dayısının ve Beşir Fuat'ın etkisiyle sahip olduğu fikirler hayatının sonuna kadar devam etmiştir.

Öte yandan Hüseyin Cahit'in Fransızcaya ve Fransız romancılarına duyduğu ilgi artarak devam etmektedir. İdadideyken bu dildeki romanları çevirmeye başlayan Cahit geliştirdiği Fransızcasıyla eserleri aslından okumaya başlar. Bu idadi yıllarında bilhassa Bourget ve Zola onu kuvvetle etkilemişlerdir. Bu hayranlık mülkiyeden sonra Servet-i Fünun yıllarında da aynı kuvvetle devam etmiştir.

Genç Cahit mülkiye yıllarında okuduğu eserlerle Fransızcasını geliştirirken bir taraftan da çeviriler yapar. Mesela arkadaşlarıyla birlikte Sultan Abdülhamit'e sayfası bir kuruştan cinaî romanlar çevirirler. O, bunlardan kazandığı parayla Larousse Ansiklopedisini alır. Bu yeni kitapların arasında gelen batı ve özellikle Fransız kültürü Cahit'i ömrünün sonuna kadar etkisi altında tutacaktır.

1892-1896 arası, Hüseyin Cahit'in hayatında çok önemli değişmelerin ve oluşumların kendini gösterdiği bir dönemdir. Onun kişiliğinin ve fikir yapısının ana çizgileri bu yıllarda belirlenmiştir. Mülkiye bittiği zaman artık o, dinî çerçeve ve ölçülerden uzak, batı kültürüne ve batılı ölçülere bütün bir imanla bağlanmış, hürriyetçi, istibdat aleyhtarı, idealist bir gençtir. Bu çizgiler onun hayat macerasında sonuna kadar devam edecektir.

1891'de Servet-i Fünun dergisinde "Ahmet Paşa Camii" başlığıyla yayınlanan yazısı onun basın alemindeki ilk yazısıdır. Daha sonra çeşitli gazete ve dergilerde yayınlanan yazıları ile Nâdide romanı, ona bir taraftan yazı alışkanlığını kazandırırken, diğer taraftan da yavaş yavaş basın ve edebiyat aleminin içine sokuyordu.

Fakat basın hayatındaki asıl faaliyeti Mektep dergisiyle başlamıştır. Cahit, dergide "Hâkî" takma adını kullanır. İlk yazısı "Romancılığın İstikbâli" başlığı altında 1896'da çıkar. "Ada Vapurunda" başlıklı ilk hikayesi de bu dergide yayınlanır.

Daha çok batılı fikir ve sanat adamlarının, felsefî ve edebî akımların tanıtıldığı bu derginin, Servet-i Fünun'la birlikte eski edebiyat taraftarlarına karşı bir cephe oluşturduğunu ve Edebiyat-ı Cedîde'nin doğuşunda önemli bir rol oynadığını biliyoruz.

Cahit, 1896 Eylülü'nde yazdığı Röneke isimli hikayeyi Mehmet Rauf'a okur. O da bunu Servet-i Fünun'a götürür. Böylelikle Edebiyat-ı Cedîde ailesine katılan Hüseyin

Cahit, artık bu topluluğun sadık, gayretli, vazgeçilmez bir unsuru ve eskilik taraftarlarına karşı ön safta mücadele veren bir savaşçısı olur.

Bu devrede yazar, roman ve hikayelerden çok, ince akıl ve mantık oyunlarına dayanan ateşli tenkit makaleleriyle tanınacaktır. Cahit'in Servet-i Fünun'da bir romanı, hikayeleri, mensur şiirleri ve küçük fıkralarının yanı sıra estetik, edebiyat nazariyesi, edebî akımlar ve bazı sosyal konulara ait tercüme ve telif yazılarıyla tenkit makaleleri yayınlanır.

Cahit'in Servet-i Fünun'da çalıştığı 1897–1901 yılları arasında çeşitli vesilelerle veya bizzat yazar olarak yazılarının çıktığı bir dergi ile üç gazete vardır ki bunlar onun daha çok basında büyük gürültülere sebep olan kalem kavgalarının ve edebî tenkitlerinin yer aldığı yayın organlarıdır.³⁷ Bunlar Selanik'te çıkan Mütâlaa dergisi, Tarîk, Sabah ve Saâdet adlı gazetelerdir.

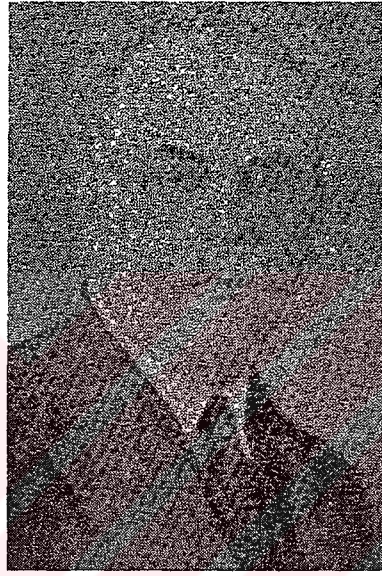
Her üç gazetede kısa süreler içinde yazıları çıkan yazarın asıl ilgisi ve faaliyet alanı Servet-i Fünun'dadır.

Malta'ya sürüldüğü yıllar ve Avrupa'daki kısa ikameti hariç tutulursa, bu tarihten sonra o, bir daha edebiyata dönmemiştir. Malta'da iken İtalyanca öğrenebilmek için yaptığı çalışmalar sırasında, uzun yıllar ayrı kaldığı edebiyata yeniden ilgi duymaya başlamış ve kurtulduktan sonra gittiği Fransa'nın Memton şehrinde bazı hikayeler ve mensûreler kaleme almışsa da bu ciddî ve devamlı bir faaliyet olmamıştır.

1901–1908 yılları arasında Hüseyin Cahit, eğitim ve öğretim faaliyetinin yanı sıra, yoğun bir dilbilgisi ve sözlük çalışmasının içine girer. Daha Servet-i Fünun devresindeyken ilgisini çeken dilin kaynağı problemi, bu devrede onu Türkçe'nin gramerini değişik bir anlayışla yazma fikrine götürür. Bu konudaki çalışmalarında yazar, bizdeki gramerciliği, Arapça gramerlerin etkisinden kurtararak dili, kendi yapısı ve özellikleri içerisinde incelemek amacını gütmüştür. Yöntem bakımından kendinden öncekilerin aksine, Fransız gramerlerinin yöntemini uygulayan Hüseyin Cahit'in bu alandaki ilk kitabı Türkçe Sarf ve Nahiv adıyla Meşrutiyetin ilk günlerinde yayınlanır. Bunu, bizdeki batı tesirindeki dil bilgisi kitaplarının ilki saymak mümkündür. Yazarın bu yıllarda, dil bilgisi çalışmalarına ek olarak hazırladığı, Türkçe'deki Arapça kelimelerin kelime ailesini gösteren bir türetme sözlüğü daha vardır ki bu eser yayınlanmadan kalmıştır.

³⁷ Huyugüzel, a.g.e., s.10-14.

II. meşrutiyet döneminde Hüseyin Cahit'in edebiyatla ilişkisi bir iki olay ve dostlarıyla olan sohbet dışında, tamamen kesilmiştir. Edebiyatla uğraştığı yıllarda kuvvetli bir çizgi halinde beliren polemik yapma özelliği ve kalem kavgalarına düşkünlüğü, bu devirde daha değişik bir mecrâda ve aşırı bir tarzda devam eder. Meşrutiyet'in ilanıyla birdenbire boşanan bir zemberek gibi bütün gücüyle siyaset meydanına atılan bu hırçın kalem, her adımda taze bir hız ve heyecanla bir yandan İttihat ve Terakkî'yi hiçbir hata ve eksik tanımadan savunurken, bir yandan da muhaliflerine amansızca saldırır. Yalnız bütün bu hücumlar iktidarın nimetleriyle belenen ve sırtını iktidara dayayan bir insanın hamleleridir.³⁸



Yalçın, Hüseyin Cahit

İlk siyasi makalesini İkdâm Gazetesine yazan Cahit bu şekilde fiilen siyasete girer. Daha sonra günlük çıkmaya başlayan Servet-i Fünun'a geçen yazarın bu gazetede dört makalesi çıkar. Fakat asıl siyasî hayat Tanin'in çıkışıyla başlar.

1908–1918 arasındaki on yıllık dönemde Hüseyin Cahit, hiçbir edebî çalışmaya girmemiştir. Bu yıllarda o dil ve edebiyatla ilgili eski yazılarını ve hazırladığı eserleri yayınlamış, bir de tarih kitabı çevirmiştir.

Hükümetin değişmesiyle birlikte Tevfik Paşa kabinesi nüfuzlu ittihatçıları tutuklatmaya başlamıştır. Bu arada diğerleri gibi Hüseyin Cahit de “asayiş bozmak” bahanesiyle hapsedilmiştir (30 Ocak 1919).

³⁸ Huyugüzel, a.g.e., s.18-20.

Bu tevkiften bir müddet sonra ittihatçıları cezalandırmaya gücü yetmeyen itilâfçılar, onları İngilizlere teslim etmekten başka çıkar yol bulamazlar. Öteden beri Malta'yı bir siyasî esirler merkezi olarak kullanan İngilizler, ittihatçıların ilk grubunu Cahit de içlerinde olmak üzere adaya getirirler. Hüseyin Cahit burada İtalyanca ve İngilizce öğrenmeye başlar. Esareti sırasında giriştiği daha önemli bir faaliyet vardır ki o da batıda çeşitli bilim dallarında çıkmış olan temel eserleri Türkçe'ye aktarma ve gençlere kültürel bir ortam hazırlama çalışmasıdır. Malta kitaplığından veya dışardan sağladığı tarih, sosyoloji, psikoloji, estetik, felsefe ve pedagojiye dair tanınmış yirmi kadar eseri çeviren Hüseyin Cahit'te yeis ve boşluğun yerini artık ümit ve heyecan almıştır. Adada çevirdiği bu eserler, İstanbul'a dönüşünden sonra "Oğlumun Kütüphanesi" genel başlığı altında arka arkaya yayınlanacaktır. Bu çeviriler Türk kültür hayatında büyük bir boşluğu doldurmuştur.

Türk İnkılâpları konusundaki görüşlerinin dil alanındaki bir yansıması gibi ele alabileceğimiz fikirlerinde Cahit, dili tabîî gelişimine bırakmanın daha doğru olacağını, kelimelere yapılacak aşırı müdahalenin tehlikeli sonuçlara yol açabileceğini ileri sürerek dili özelleştirmede asıl mücadelenin yabancı gramer kurallarıyla olması gerektiğini savunur. Ona göre dilde asıl hedef terimlerde istikrarı sağlamak, Türkçe'nin tam bir gramer ve sözlüğünü hazırlamaktır. Ziya Gökalp'in dil görüşleriyle büyük paralellikler gösteren bu isabetli ve tutarlı görüş, 1. Türk Dili Kurultayı'nda çok sert tepkilerle karşılaşır. Çünkü bu fikirler kurultayın genel eğilimine ters düşmektedir.³⁹

Cahit'in , dili oldukça sade kullanmaya özen göstermesine rağmen Servet-i Fünun edebiyatçıları daha çok ağdalı bir dil kullanmayı yeğlemişlerdir. Mehmet Kaplan, ağdalı dil kullanmaktan dolayı Servet-i Fünuncuların halktan kopuk olduklarını kaydederek, Namık Kemal döneminin halka inme fikir ve arzusunun onlarda bulunmadığını, kullandıkları dilin, aydınların kendi aralarında konuştukları dilin bile olmadığını ileri sürmektedir. Hüseyin Cahit bu genellemenin dışında tutulmuştur. O hemen hemen tüm hayatı boyunca halkla bütünleşmeye çaba sarf etmiş; onun yolunu da sade, akıcı ve anlaşılır bir üslûpta yazmakta bulmuştur.⁴⁰

Türk dilinin grameri ile ilgili Türkçe Sarf ve Nahiv adı altında ders kitabı hazırlamasına rağmen Hüseyin Cahit, "itiraf edeyim işte size: Gramerin ne faydasına aklım erdi ne de lüzumuna" diyerek Türkçe'nin, dilbilgisi kurallarının öğretilmesiyle geliştirilemeyeceğini savunmuş; Türk dili hakimiyetinin, bol bol okumak ve yazmakla kazanılabileceğini, doğru Türkçe'nin, okuya okuya ve yaza yaza geliştirilebileceğini

³⁹ Huyugüzel, a.g.e., s. 28-30.

⁴⁰ Bengi, H., *Gazeteci, Siyasetçi ve Fikir Adamı Olarak Hüseyin Cahit Yalçın*, Ankara, 2000, s.33.

belirtmiştir. Yazı dili ile konuşma dili arasında az çok bir ayrılık olmakla beraber gramer ve sentaksın (söz dizimi) konuşma dilinden çıktığını savunan yazar, “Oradaki kaideler dile zorla yükletilmiş şeyler değildir” demektedir.

Türkçe’nin kendine özgü bir yapısı olduğunu, Arapça ve Farsça dil kurallarına ihtiyacı olmadığını savunan Hüseyin Cahit, yalnızca sözcükler açısından, halkın bildiği yabancı terimlerin Türkçe sayılmasının doğru olacağını belirtmiştir.

Hüseyin Cahit, Meşrutiyet döneminde Latin alfabesine geçilmesini savunmuş, Tanin’de bu doğrultuda yazılar yazmıştır. Dil konusunda tasfiyeciliği reddetmekle birlikte aşırıya kaçmayan bir sadeleştirme taraftarı olan Hüseyin Cahit, yeni kelimeleri de kullanmaya özen göstermiştir. Fikir Hareketleri dergisinde listeler yayınlayarak eski kelimelere yeni karşılıklar veren yazar kendisi de yazılarında bazı kelimeleri eski biçimiyle kullanmıştır.⁴¹

Türkçe konusunda hassasiyete karşın Hüseyin Cahit, yabancı dil öğrenimine taraftardır. Batı kültürünün kazanılabilmesi için liselerde iyi bir yabancı dil öğretiminin gerekli olduğunu belirtmektedir. Liselerden yabancı dilin kaldırılması şeklindeki görüşlere şiddetle karşı çıkan yazar, bunun fikrî hayatı boğmak anlamına geleceğini belirtmektedir. Bu konuda Yedigün’de çeşitli yazılar yazan Yalçın, “Üniversite gençliği bir ecnebî dil bilmez de istediği eserleri asıllarından tetkik ve tettebbû imkanını bulamazsa kabil değil bugünkü garp kültürüne tamamen nüfûz edemez.” görüşünü savunmuştur.⁴²

Yazmak, Hüseyin Cahit açısından öğrendiklerini aktarmak ve düşünce hayatına hizmet etmek amacını taşısa da aynı zamanda bir geçim yoludur. Yazar, fikir hayatımızın önemli kaynaklarından olan Fikir Hareketleri dergisini de bir bakıma geçim derdi yüzünden yayınlamaya başlamıştır.⁴³ Bu dergi 1933 – 1940 yılları arasında yayınlanır. Telif ve tercüme yazılarla dergiyi baştan sona tek başına dolduran yazarın bu faaliyeti, aslında Malta’dayken başladığı ve “Oğlumun Kütüphanesi” adını verdiği çeviri çalışmasının bir devamıdır. Bu yazıların amacı şudur: “... Millî hakimiyetin felsefesi ve rejimi aleyhinde sağdan soldan yapılan hücumların mahiyetini tahlil ve teşvik etmek ve icap eden malumatı vermek ...” Dergide yer alan yazıların büyük bir kısmı tanınmış bilgin ve araştırmacıların eserlerinden yapılan çevirilerden oluşur. Felsefe, psikoloji, sosyoloji, ve estetikle ilgili bu parça parça çevirilerden başka Sovyet rejimi aleyhindeki tefrikalarda önemli yer tutar.

⁴¹Bengi, a.g.e., s.34-35.

⁴² Bengi, a.g.e., s.39-40.

⁴³ Bengi, a.g.e., s.31.

Hüseyin Cahit'in Servet-i Fünun dergisinde "Hayat-ı Hakikiye Sahneleri" genel başlığı altında yayınladığı ve daha sonra aynı adı taşıyan kitabında topladığı bu yazılar on üç parçadan oluşmaktadır. Edebî bir nitelik taşıyan bu yazılar, ne hikaye ne de şiir sayılmayan, fakat bu ikisi arasında bir yer işgal eden küçük fıkralardır. Kısa kesilmiş veya yarıda bırakılmış bir vaka unsuruna sahip oldukları için hikayelere, duygulu havası ve üsluba dair bazı özellikleriyle de mensur şiirlere yaklaşırlar. Nitekim bunlarda karşımıza çıkan aşırı hissîlik ve sorunlu hitaplı şairane ifadeler mensur şiirlerde de vardır.

Bu küçük fıkralar konuları bakımından sosyal muhtevalı hikayelerin devamıdır. Bunların hepsinde de toplum hayatının bir yönü, bir hayat sahnesi tasvir edilmiş, bir başka deyişle toplumun hayatındaki yaralar ele alınmış, bunlara dair yorumlar ve tenkitler yapılmış, duygu ve düşünceler dile getirilmiştir. Fıkralarda bu sosyal olaylara ve tablolara şahit olan, bunlar hakkındaki duygu ve düşüncelerini anlatan genç bir adam, bir gözlemci vardır. Adaletsizlik ve haksızlıklara karşı çok hassas olan ve hayata karşı bedbin ve lakayt bir tavra sahip olan bu gözlemci yazarın kendisidir. Bundan dolayı fıkralarda, hikayelerde görülen bedbin hayat görüşü hakim bir çizgi olarak karşımıza çıkar.

Temaları bakımından bu yazıları insanın hayat karşısındaki ve ölüm karşısındaki aczi olmak üzere ikiye ayırabiliriz.

Hüseyin Cahit, Halit Ziya ile birlikte Servet-i Fünun edebiyatında oldukça yaygın bir rağbete ulaşan ulaşan mensur şiir alanında da eser vermiştir. Muhteva, dil ve yapı bakımından hikayelere ve küçük fıkralara yaklaşan mensur şiirler, bedbin bir hayat görüşüyle yazılmış, yazarın ferdi hayatından kuvvetli izler taşıyan ve onun ferdî duygu ve düşüncelerini hikayelerden daha kuvvetle ifade eden şairane yazılardır. Konuları ne olursa olsun bunların hepsinde de yazar, ele aldığı konu ile kendi beni arasında sıkı bir münasebet kurmuştur. Bu yazıları tema bakımından ferdî acıları, beşerî acıları ve sosyal aksaklıkları anlatan mensur şiirler olmak üzere üç kısma ayırmak mümkündür.

Edebiyat-ı Cedideciler sanat için sanat görüşünü benimsemişlerdir. Servet-i Fünun döneminde genel eğilime uyarak "sanat için sanat" diyen genç Hüseyin Cahit, bununla birlikte "sanat toplum içindir" görüşüne yatkın bir anlayış doğrultusunda da yazılar yazmıştır⁴⁴

⁴⁴ Bengi, a.g.e., s. 32.

Yazarın sanat anlayışına göre, sanat ve edebiyatın amacı güzelliiktir, bundan dolayı edebiyatın hiçbir ahlakî yükümlülüğü yoktur ve hiçbir fikre alet edilemez. Bununla birlikte sanatın vermek zorunda olduğu bir şey vardır. Sanat, “tabiat-ı esasiye”yi, eşya daki ana karakteri, gerçeği vermelidir.

Bu sanat anlayışı büyük ölçüde Hippolyte Taine’in sanat konusundaki görüşlerinden ve Goncourt Kardeşlerin “roman nasılsa saha-i vücuda çıkmamış bir kısım-ı tarihtir” tanımından gelmektedir.

Üslup bakımından yazarın eserlerini üç ayrı devrede ele almak mümkündür. 1891’de acemilik yıllarında yazılan Nâdide romanı, onun üslubunda ilk devreyi teşkil eder. Servet-i Fünun yıllarındaki eserlerde ise tamamen farklı bir dil ve üslupla karşılaşırız. Nihayet 1922’de onun Avrupa’dayken yazdığı hikayelerde daha değişik özellikler kendini gösterir.



Hüseyin Cahit Yalçın / Cumhuriyet Gazetesi Arşivi

Büyük Türk mütefekkeri Hüseyin Cahit Yalçın, 18 Ekim 1957’de fani aleme gözlerini kapamıştır. Uzun ömrünün edebî mahsulleri ve Türk fikir savaşındaki unutulmaz hizmetleri, kültür ve basın tarihimiz için daima faydalı bir örnek olarak gösterilecektir. Eline kalemi aldığı günden beri, 60 yıl başını dimdik tutarak, vicdanını bayrak gibi açarak fikir ve heyecanlarını büyük bir arzu ile gençliğe vermiş, gençliğe inanmıştır.

Hüseyin Cahit, saltanat, meşrutiyet ve cumhuriyet devirlerindeki fikir ve üslûp yenileşmelerini birbirine bağlamakla kalmayarak daima ileriye götürmüş; edebiyatta

olduğundan fazla siyasette geniş bilgisi ve taşkın zekasının hırçınlıklarını yayın alanına aksettirmiş en ünlü bir yazarımızdır.⁴⁵

V. II. ESERLERİ

a. Telif Eserler:

1. Nâdide (1891)
2. Hayat-ı Muhayyel (1899, 1908)
3. Hayal İçinde (1901)
4. Hayat-ı Hakikiye Sahneleri (1910)
5. Niçin Aldatırlarmış? (1922,1943)
6. Türkçe Sarf ve Nahv : Üçüncü sene (1908)
7. Türkçe Sarf ve Nahv : Birinci sene (1910)
8. Türkçe Sarf ve Nahv: Yeni başlayanlar için (1910)
9. Türkçe Sarf ve Nahv: İkinci sene (1910)
10. Kavgalarım (1910)
11. Edebî Hatıralar(1935)
12. Talat Paşa (1943)
13. Benim Görüşümle Olaylar 1: Avrupa'yı Arıyorum, Avrupa'dan Bakışla Türkiye (1946)
14. Benim Görüşümle Olaylar 2: Karşımıza Çıkan İlk Hayatî Mesele (1946)
15. Benim Görüşümle Olaylar 3: Seçim Üzerine Yazılar (1946)
16. Benim Görüşümle Olaylar 4: Komünist Tahrikleri Karşısında (1947)
17. Seçme Makaleler (1951)
18. Siyasal Anılar (1976)

b. Çeviriler :

Roman ve Hikâye

19. Graziella, Lamartine (1903)
20. İzlanda Balıkçıları, Pierre Loti (1903, 1937)
21. Madam Krizantem, Pierre Loti (1904)
22. Allahlar Susamışlardı, Anatole France (1937)
23. Kürek Cehennemi, Tullio Murri (1937)

⁴⁵ Yücebaş, a.g.e., s.3.

24. En Güzel İtalyan Hikâyeleri, ayrı yazarlardan (1938)
25. Yırtıcılar, Annie Vivanti

Tarih

26. Tarih-i Umûm-i : Kurum-ı Ulâ, Charles Seignobos, c.1 (1911)
27. Hunların, Türklerin, Moğalların ve Daha Sair Tatarların Tarih-i Umûmisi, Joseph de Guignes, 8.c (1923 – 25)
28. İslâm Tarihi, Leon Caetano, 10 c. (1924 – 27)
29. İngiltere Tarihi, Andre Maurois, 2 c. (1938)
30. Fransa Tarihi, Jacques Bainville, 2 c. (1938)
31. Türk Mektupları, Busbecq (1938)
32. Avrupa Kavimlerinin Mukayeseli Tarihi, Charles Seignobos, 2 c. (1943)
33. Hususî Hayatlarında Hükümdarlar, E. Berkson 2 c. (1943)
34. Büyük Katerina, Prenses Lucien Mûrat (1944)

Siyasal Bilimler

35. İngiltere'nin Hükümeti, Abbot Lawrence Lowell, 5 c. (1927)
36. Siyasî Hürriyetlerimiz : Menşeleri, Tekâmülü ve Bugünkü Hali, Maurice Caudel, 2 c. (1931)
37. Cihan Harbinin Şarka Ait Kaynakları : Avrupa'nın Yakın Şarka Hulûlünün Tarihçesi, Jean Pichon (1939)
38. Kavgam (Mein Kampf), Adolf Hitler, 2 c. (1940)
39. Sovyet Efsanesi ve Hakikat (Kızıl Rusya'nın İç yüzü), Arthur Koestler (1947)
40. Kızıl Rusya "Tek Başına Bir Dünya", William C. Bullitt (1948)

Sosyoloji

41. Sosyalist Meslekleri, Vifredo Pareto, 2 c. (1923 – 24)
42. Din Hayatının İbtidâî Şekilleri, Emile Durkheim, 2 c. (1923 – 24)
43. Hürriyet-i Vicdan, Leon Marillier (1924)
44. Asrî Demokrasiler, Visconte James Bryce, 4 c. (1924 – 25)
45. Demokrasi ve Mesail-i İktisadiye, Arthur Twining Hadeley (1925)
46. Hürriyet, Stuart Mill (1927)
47. İlim ve Din, Emile Boutroux (1927)
48. Vatandaşın Kitabı, E. Laboulaye (1931)

49. Demokrasi, Etienne Vacherot, 2 c. (1931)

Psikoloji

50. Tecrübe üzerine Müesses psikoloji, Harold Hoffding, 2 c. (1924)

51. Ruh ve Beden, Alfred Binet (1927)

52. Çocuğun Psikolojisi ve Tecrübî Pedagoji, Edouard Claparade (1928)

Eğitim

53. Aile İçinde Terbiye, Ebeveynin Günahları: Oğullarımız, Felix Thomas (1924)

54. Aile İçinde Terbiye, Ebeveynin Günahları: Kızlarımız, Felix Thomas (1924)

55. Ahlâk Terbiyesi, Emile Durkheim (1927)

56. Çocuklar Hakkında Asrî Fikirler, Alfred Binet (1928)

Estetik

57. Sanayi-i Nefisenin Menşeleri, Yrjö Hirn (1925)

VI. DEĞERLENDİRME

Hayat, bir biçime girdiği ölçüde sanattır. Uygarlığın yerleşmiş düzensizliği, tutarlık kazandığı ölçüde sanat eseridir. Töre, teknik, sosyal kurum adına ne varsa, hepsi zekanın ya da onun yıkık dökük geleneğinin eseridir. Sanatın alanı ile insanın egemen olmaya çalıştığı alan birdir. İnsanın içinde yaşamak zorunda olduğu madde ve hareket dünyası ile otomatik davranışlar isteklerle dolu bir iç dünya.

Sanat, yalnızca en coşkun tutku anlarını ifade etmekle kalmaz. Farklı duygular, günlük hayatın bizi göremeyecek kadar kaba ya da uğraşlarla yüklü hale getirdiği düşünce incelikleri, söylenmesi pek çığ kaçacak sözler, yapılması pek yetersiz kaçacak işler, hepsi sanatta canlanır.

Sanatın görevi yaşantıyı aydınlatmaktır. Sanat duygular düzeyinde hayal ve düşünce düzeyine kadar her türlü yaşantıyı aydınlatır. Bir yandan içgüdülerin baskısı, öte yandan hayat koşulları yüzünden yaşantı, mantıklı ve faydacı kalıplara sokularak gelenekler haline getirilmiştir. Edindiğimiz her yaşantının ilk anda nasıl birbirinden farklı ve çeşitli olduğunu unutma eğilimindeyiz.

Zeka, insanlık tarihinin erken aşamalarında içgüdüsel davranışın yerini almaya, sanat doğaya yön ve biçim vermeye başlamıştır. bir değneği kırmak, ateş yakmak, hayvanları evcilleştirmek, ekin ekmek, bir kulübe yapmak bunların hepsi, insanın işlenmemiş olarak bulduğu dünyayı düzenleme çabalarıydı. Bütün bunlar, yiyecek ve barınak sağlamak üzere insanın araç olarak kullandığı sanatın tohum halindeki örnekleriydi. Geniş anlamıyla sanatın tipik örnekleri konser salonların da ya da müzelerde değil, tarlada , otlakta, sabanda aranmalıdır. İnsan tehlikelerle dolu, güvenilmez bir dünyada güzel yaşamasını öğrenmeden ya da güzel nesneler yaratma derdine düşmeden önce yaşamasını öğrenmek zorundaydı. Ama ilkel kültürleri araştırmada derinleşen antropologların tekrar tekrar belirttikleri gibi, gereklinin güzelden ya da faydalının süsten önce geldiği hiç de açık değildir. Daha çok öyle görünüyor ki ilkel hayat, didinerek yapmak zorunda olduğu nesnelere çekici bir süs eklemeye zaman buldu. Mağarayı açan insan onun duvarına resimler yaptı. Çömleklerle sepetler yalnız yapılmakla kalmadı, güzel biçimlere de sokuldu.

Sanat eseri, yıkıcı bir propaganda olabilir; Werther bir intihar dalgası yaratabilir: Tom Amcanın Kulübesi, bir ırkı kölelikten kurtarmaya doğru bir hareketi alevlendirebilir. Sanatçı, hayal gücü ile bir ulusu coşturarak duygulara dokunarak uzun zamanda ayakta duran adetlerle kurumları ve aklın yerleşmiş düzenini yıkabilir. Devlet adamı bunun

farkındadır. Elindeki yasalara rağmen devlet adamı, türküler çağıran şairden ve tutkuları dile getiren tiyatro yazarından her zaman korkmuştur.

Yazar Yrjö Hirn, sanatın toplum içinde psikolojiye ve sosyolojiye dayanan fonksiyonunu ilkel insanlar üzerinde yapılan araştırmalara dayanarak incelemiştir, böylelikle sanatın ilk dönemlerde ortaya çıkmasına neden olan farklı gerekçelerde teker teker ortaya konulmuştur. Eserin farklı bölümlerinde bu gerekçeler çeşitli filozoflardan ve bilim adamlarının görüşlerinden yapılan alıntılarla sağlam temellere oturtularak açıklanmaktadır.

Sanatın önemini ifade eden eserlerin yazılmaya başlamasıyla sanata verilen önem artmıştır. Yazar Yrjö Hirn ortaya koyduğu görüşlerle, bizlerin sanatın kökenine dair bir takım konulara farklı açılardan yaklaşmamızı sağlamaktadır.

Hirn hamle-i sanat adlı ikinci bölümde sanat eserinin neden ortaya çıktığı ve sanat eserinden niçin zevk alındığı sorularına cevap aramıştır. Sorulara cevap ararken çeşitli araştırmacıların görüşlerine başvurmuştur.

Üçüncü bölümde (İhtisasların Halet-i Hissiyeleri), sanat faaliyetinin gerçekleşmesinde, sanat eserinin ortaya konulmasında insan psikolojisinin önemi üzerinde durulmuştur; korku, neşe, heyecan gibi birçok hissin sanat eseri üzerinde rolü vardır. Heyecanlar adlı dördüncü bölümde de bu konuya devam edilerek neşe, keder, korku gibi hissi durumlar üzerinde durularak bunların hazza ve eleme yol açması ve sanata etkisine değinilmiştir.

Elemiden haz alınması yine aynı adla beşinci bölümde incelenmiştir. Bu bölümde sanatın insanın heyecanını hafifleten bir yanı bulunduğu delillerle ortaya konulmaktadır. Altıncı Bölümde (ictimai ifade) ise sanat, zapt olunamayacak hissin ifadesi olarak tanımlanmıştır.

Eşkal-i sanatın istintac ve istihracı adlı yedinci bölümde, sanatın sosyal bir faaliyet olarak kabul edilebileceği söylenmiştir. İspanyol ve İtalyan oyunları örnek olarak gösterilerek heyecanın hal ve hareketlerle ifade edilmesi incelenmiştir.

Sanatın kişinin bilinç altındaki gerilimlerini giderdiği, sanatçının ancak sanat vasıtasıyla coşku ve heyecanlarını giderebileceği sanatın verdiği sükûn adlı sekizinci bölümde ispatlanmıştır.

Eser-i sanat adlı bölümde ilkel sanatın dini ayinlerden, ibadetlerden ortaya çıktığı ifade edilmektedir. Yazar, sanat eserine bakarak sanatkarın hangi hislerle eşyaya ya da olaylara baktığını anlamının peşinde olduğunu söyler.

İtirazlar ve cevaplar adlı onuncu bölümde Yrjö Hirn, sanat adına uzun uzadıya bir ölçü bulmak iddiasında olmadığını, tek maksadının sanat faaliyeti hakkında sosyolojiye ve psikolojiye dayanan açıklamalarda bulunmak olduğunu söyler. Hirn, takip edilen başlangıç noktasına göre gerek yüksek, gerek alçak, gerek ilkel, gerek medeni bütün sanatlarda ortak unsuru kabul etmenin önemi üzerinde durmaktadır.

11. bölümde (sanatın maddi menşeleri) sanat hamlesi, sosyal ifadenin bir şekli olarak açıklanmıştır. Sanat eseri ortaya konulmadan önce sanat hamlesinin ve sanat hissinin ortaya çıkmasının gerekliliği belirtilmektedir. Sanata dair konular psikolojik faktörler üzerinde durularak incelenmiştir

Sanat ve istihsal malumat adlı bölümde, çeşitli sanat şekillerine ilkel insanlarda rastlanıp rastlanmadığı konusu incelenmiştir. Tarih-i sanat adlı onüçüncü bölümde ise, farklı dönemlerde yaşayan kabilelerin sanatı hakkında bilgi veriliyor.

Hayvanların kendilerini beğendirmeleri adlı ondördüncü bölümde, Darwin'in Hikmet-i Bedayi nazariyesinden yola çıkarak sanat ve fizyoloji arasındaki irtibattan bahsediliyor. Darwin'e göre müzikte, şiirde vs... de esas gaye hoş gitmek arzusudur.

Sanat ve istifai cinsi adlı bölümde, fertlerdeki değişimler genelde dikkat çekerek, karşı tarafı etkileme mahiyetindedir. Bu amaçla günümüzde olduğu gibi ilkel insanlarda da çeşitli tezyin unsurları kullanılmıştır. Hirn, incelemeleri sonucunda değişiklikleri güzellik numunesi olarak değil, cinsi cazibe numunesi olarak algılayanın daha doğru olacağını savunmuştur.

16. bölümde (tezyinin menşeleri) tezyin sanatının farklı sebeplerden dolayı meydana geldiği gibi farklı şekillerde ortaya çıktığı söylenmektedir. Bu sebepler karşı cinsin dikkatini çekme, sihirden ve nazardan korunma, batıl inançlar, rütbe ve mevkiyi göstermek gibi sıralanabilir.

Vücuda yapılan işaretler, süslemeler, resimler nedeniyle insan vücudu en eski kitaba benzetilmiştir, bu sayede yeri geldiğinde gerçek vakalar hakkında bilgilere de ulaşılmaktadır. Tezyinatın, bedenine yapılan kişinin hüviyetini belirlemede de önemli bir rol oynadığı belirtilir.

17. bölümde bâhî sanat ile ilgili tespitler ortaya konulmuştur. Bahi sanat bazı toplumlarda gelişmemiştir. Bunun nedenleri: bazı toplumlarda ahlak kaidelerinin sıkı olması, sanatın dine, batıl inançlara, ananeye dayanan şekillerinin üstün görülmesi, bir takım ilkel toplumlarda savaşın bütün dikkati kendine çekmiş olması...

İlkel kabilelerde çalışmayı teşvik amaçlı ya da grup çalışması yapılması gereken durumlarda söylenen şarkıların, ortaya konulan pandomimaların tesirinden sanat ve sa'y ü

amel adlı 18. bölümde bahsedilmiştir. Çalışma esnasında söylenen manzumeler müzik ya da şiir olarak adlandırılmazlar ancak bu durum çalışanlar üzerinde oluşan tesire engel değildir.

Sanat ve harp adlı 19. bölümde sanatın harp üzerindeki etkileri ortaya konulmuştur. Muharebelerde müzik, şarkı ve oyun cesaret ve kuvvet oluşturmak için bir vasıta olarak görülmüştür.

20. bölümde (sanat ve sihir) sanat ve sihir üzerinde durularak bu iki unsur arasındaki bağlantıdan bahsedilmiştir. Sihir, hastalıkların tedavisinde, ziraat, avcılık, balıkçılıkla ilgili işlerde, tabiat olaylarında, resim, dram, pandomima gibi yöntemler vasıtasıyla kullanılmıştır.

Neticeler adlı son bölümde ise sanata hangi noktadan bakarsak bakalım özünü hissiyat ile açıklamak gerekir. Bu nedenle de sanat, kendi kendine yeten bir faaliyet olarak açıklanabilir.

Sanat hamlesi, bilgi vermek, karşı cinsin dikkatini çekmek, tahrik ve tembih etmek, sihir yapmak gibi ana maksatlara dayanarak açıklanabilir.

İncelediğimiz eser kendi içinde bütünlük oluşturmakla beraber çeşitli bölümlerden oluşmaktadır. Yazar Yrjö Hirn, eserinde görüşlerini ispat etmek için ünlü bilim adamları ve felsefecileri tanık olarak göstermiştir. Eserin kaynakları adlı bölümde bu durum geniş olarak ele alınmıştır.

Günümüz Türkçesine çevirerek terminolojik incelemesini yaptığımız bu eserde kendi içinde yakınlık gösteren kavramları Sanat ve Sanayii, Estetik ve Bedîyat, Güzellik ve Hüsün, Sanatlar, Dekorasyon ve Tezyinat, Sanatın Psikolojik Boyutları, Kültür-Hars, Mitoloji-Esâtir başlıkları adı altında gruplandırdık.

Sanat ve Sanayii başlığı adı altında sanat, sanâyi'-i Nefise(güzel sanatlar), sanat tarihi, sanat eseri, sanat felsefesi, sanatkar kavramlarını ele aldık. Sanat kavramı yapı ve anlam yönünden ele alınarak sanatın mahiyeti ve menşei hakkında bilgi sanat alt başlığında verilmiştir. Sanâyi'-i nefise başlığı adı altında ise güzel sanatların neyi kapsadığı açıklanarak güzel sanatların şiir, müzik, mimari, heykeltıraşlık ve resim olarak 5 şubeye ayrıldığı belirtilmiştir. Sanat tarihi kavramı ise tarih koşullarından doğan, maddi kültür eşyasını inceleyen bir bilim olarak açıklanmaktadır. Bu bölümde sanat tarihleri zaman itibarıyla ve millet ve memleket itibarıyla bölümlere ayrılarak belirtilmektedir. Sanat eserinde ise hangi formların sanat eseri niteliği taşıdığı belirtilmektedir. Sanatın içeriğini inceleyen felsefe dalı olarak tanımlanan sanat felsefesinin cevap aradığı sorular felsefe-i

sanat bölümünde ortaya konulmuştur. Sanatkârın tanımı sanatkâr başlığı adı altında yapılarak, sanatkârın vasıfları hakkında bilgi yine burada verilmiştir.

Estetik ve Bedîiyat başlığı adı altında yine bu kavramlar incelenmiştir. Estetik (Hikmet-i Bedâyi'-i) kelime yapısı yönünden ve anlam yönünden incelenerek kelimeyi bugünkü manada ilk olarak kullananın Alman filozof Baumgarten olduğu açıklanmakta ve estetiğin ilim olarak gelişiminden de bahsedilmektedir.

Güzellik ve Hüsün Bölümünde ise bu kavramlar hakkında bilgi verilmektedir. Güzel (Hüsünlü) ve güzellik (Hüsün) arasındaki fark ortaya konulmuştur.

Sanatlar bölümünde, lirik şiir, heykel, heykeltraş, resim, mimari, müzik, pandomima, tiyatro, dram, komedi, dans, oyun gibi kavramlarla birlikte icat ve taklit kavramları hakkında da bilgi verilmektedir.

Dekorasyon-Tezyinat bölümünde tezyinat ve arabesk tezyinat hakkında bilgi verilerek hangi milletlerde hangi ad ile kullanıldığı açıklanmaktadır.

Sanatın psikolojik boyutlarında, ahenk, haz, estetiksel haz, hedonik, ibda, şuur gibi kavramlar hakkında bilgi verilmiştir.

Kültür (hars) hakkında geniş bilgi yine bu başlık adı altında verilmiştir. Kültürün tanımı insan toplumunun, biyolojik olarak değil de, sosyal olarak kuşaktan kuşağa aktardığı maddi ve maddi olmayan ürünler bütünü, sembolik olarak öğrenilmiş ürünler ya da özellikler toplamı olarak yapılmaktadır.

Terminoloji bölümünün son alt başlığında mitosların ortaya çıkışına, varoluşuna ve toplumsal işlevine ilişkin öğretisi olarak tanımlanan mitoloji (esatir) hakkında bilgi verilmiştir.

Eserin kaynakları bölümünde, Hirn'in eserini yazarken görüşlerini sağlam temellere dayandırmak adına görüşlerinden yararlandığı veya şahit gösterdiği bazı adlar incelenmiştir. Bunların başında estetiğin babası olarak bilinen Baumgarten gelmektedir. Bunu Hirn'in sanat tarihinde oyun hamlesinin önemli bir faktör olduğunu ortaya koymak için bu yöndeki araştırmalarından yararlandığı Groos takip etmektedir.

Sanatın özü itibarıyla sosyal olduğunu söyleyen Guyeau, ilkel toplulukların hayatını inceleyen Spencer, hayvanlar üzerinde araştırmalar yaparak canlılar üzerinde genel yargılara ulaşmaya çalışan Darwin Yrjö Hirn'in araştırmalarında görüşlerinden yararlandığı kişiler arasındadır.

Sanat hamlesinin menşeyini açıklamak için Aristo'nun görüşüne başvuran Hirn, ortaya konulan sanat eserini, taklit arzusunun bir tezahürü olarak açıklamıştır. H. Taine, Kant, Ruskin, Hegel, Hirn'in eserinde görüşlerinden yararlandığı diğer isimlerdir.

1870 Finlandiya doğumlu Yrjö Hirn Helsingin Üniversitesinin kütüphanesinde görevde bulunduğu 20 yıllık sürede gerek ülkesindeki gerekse diğer ülkelerdeki kütüphane ve müzelerde araştırmalar yaparak kendisini geliştirmiştir. Uzun bir çalışma döneminin ardından Hirn'in Helsingin Üniversitesinde Estetik ve çağdaş edebiyat profesörlüğü kürsüsüne tayin edilmesiyle estetik 1900'lerin ilk yıllarında yükselişe geçti.

Estetik yüzyılın başında güzellik ilmi olarak ya da sanat ile ilgili bir ilim olarak adlandırılmıştır. Hirn, Fin estetiğine yeni yöntemler getirerek Darwin'in evrim teorisini hûmanistik görüşlerde uygulamaya çalışmıştır.

Yrjö Hirn'e ait olan ve estetik konularla alakalı bu eser Londra'da The Orgins Of Art adı ile basıldıktan iki sene sonra İsveç dilinde Kanstons Ursprung adıyla 1902'de yayınlanmıştır. Hirn'in doktora tezi olarak hazırladığı psikolojiye dayanarak sanat felsefesi için ön çalışmalar adlı tez, bu eser için bir ön çalışma olmuştur.

The Orgins of Art kendi alanında en önde gelen bir eser olarak kabul edilmiştir ve uluslar arası alanda Hirn'e çabuk şöhret getirmiştir. Estetik araştırmacısı olan Hirn, daha sonra estetiği ele alan Estetik Hayat, Sanat ve Estetik Bakış gibi eserler yazmasına rağmen araştırmalarında yeni bir şey ortaya koyamamıştır.

The Orgins of Art birçok şekilde Hirn'in gelecek araştırmaları için işaret veriyor ve bu eserin temelinde kullandığı prensipleri daha sonraki kültür ve edebiyat araştırmalarında da kullanıyor.

Güzel sanatların kökenini araştıran Hirn, psikoloji ve sosyoloji metodlarını birleştirmiştir. Ona göre estetik tutum, tarihi bir sürecin sonucunda oluşur. Sanat çeşitli ihtiyaçlara bağlı olarak doğmuştur ve sanatın ortaya çıkmasının psikolojik nedeni de insanın kendisini ifade etme ihtiyacıdır. Böyle bir ihtiyaç çeşitli hisleri ifade etmek ve onları forma sokarak bunu başkalarına iletmeye yol açar. Hirn'in anlayışı güzel sanatların kökeni ile evrim anlayışının yanında duygusal yani duyguların iletişim teorisidir.

Hirn'e göre estetik duyumun başlaması, sanatın oluşması aslında bir mucizedir. Sanat kendi kendine oluşan bir faaliyettir, estetik kavramında fayda gözetilmemeli, doğrudan doğruya açıklmaya gerek duymadan bir hissin duyulması gerekir.

Sanatın kökeni, hayatın keder, kavga ve dertlerinden doğar; ancak sanat ortaya çıktığında bizi hayatın kavgasından ve derdinden anlık olsa bile uzaklaştırır.

Hüseyin Cahit Yalçın idadideyken Fransız romancılara duyduğu ilgi nedeniyle bu dildeki romanları çevirmeye başlamıştır. Ardından 1891 yılında Servet-i Fünun dergisinde yazmaya başlamasıyla yavaş yavaş basın ve edebiyat dünyasının içine girer. Yalçın, roman,

hikaye, şiir, küçük fıkraların yanı sıra estetik ve sosyal konulara ait tercüme ve telif yazılarıyla, makaleler yazmıştır.

1919 da ülkedeki yönetimin değişmesiyle diğer ittihaççılar gibi Hüseyin Cahit’de asayiş bozmak suçuyla tutuklanarak Malta Adasına sürgün edilir. Yalçın burada dil öğrenir ve çeşitli milletlerin edebiyatını inceler

Hüseyin Cahit yalçın adada yaptığı önemli faaliyetlerden biride çeşitli bilim dallarından çıkmış olan temel eserleri Türkçe’ye aktarma ve gençlere kültürel bir ortam hazırlama çabasıdır. Malta kitaplığında ve dışardan sağladığı tarih, sosyoloji, psikoloji, estetik, felsefi, pedagojiye dair tanınmış yirmi kadar eseri çeviren Hüseyin Cahit bu eserleri İstanbul’a döndüğünde “Oğlumun Kütüphanesi” genel başlığı altında yayınlamıştır.

Temel ilmi eserlerden yaptığı bu çeviriler Türk Kültür hayatında büyük bir boşluğu doldurmuştur. Bu çevirilerden biriside Yrjö Hirn’in yazdığı ve Cahit’in 1925 yılında Sanâyi-i Nefisenin Menşeleri adlı eserdir.

Hüseyin Cahit Yalçın, dili sade kullanmaya özen göstermesine rağmen, dönemin ve Servet-i Fünun edebiyatçılarındaki etkisinde kalarak bu eserinde de görüldüğü gibi çok ağdalı bir dil kullanılmıştır. Üslûp bakımından Cahit’in bu çevirisi, acemilik ve servet-i Fünun dönemindeki çalışmalarına göre değişik özellikler gösterir.

Yazarın sanat anlayışına göre, sanat ve edebiyatın amacı güzelliiktir. Sanatın vermek zorunda olduğu bir şey vardır. Sanat, “tabiat-ı esasiye”yi, eşyadaki ana karakteri, gerçeği vermelidir. Bu sanat anlayışı büyük ölçüde Hippolyte Taine’in sanat konusundaki görüşlerinden gelmektedir.

Sanatın toplum içindeki işlevini incelemek için Hirn, eserinde geçmiş dönemlere giderek ilkel insanların yaşantılarından örnekler ortaya koymuştur. İlkel kabilelerde sanat en ince ayrıntısına kadar kendini gösterir. Örneğin savaş esnasında düşmana korku vermek amacıyla yüze sürülen boyalar yada süslemek amacıyla genç kızların kullandıkları takılar sanat anlayışları hakkında ip uçları verir.

Yrjö Hirn, sanatın toplum içindeki psikoloji ve sosyolojiye dayanan fonksiyonunu, objektif bir şekilde incelemiştir. Sanatın önemi hakkındaki görüşleri ifade eden eserlerin yazılmaya başlanmasıyla sanat kendine mahsus alanına kavuşmuştur ve ayrı bir bilim dalı olarak incelenmeye başlanmıştır. Hirn, yazdığı bu eser ile bu anlamda önemli bir görev üstlenmektedir.

BİBLİYOGRAFYA

- ARSEVEN, C. E., “Güzel”, **Sanat Ansiklopedisi**, C.2, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1950, s.667.
- ___, “Heykeltraş”, **Sanat Ansiklopedisi**, C.2, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1950, s.719-720.
- ___, “Lirik Şiir”, **Sanat Ansiklopedisi**, C.3, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1950, s.298-300.
- ___, “Mitoloji”, **Sanat Ansiklopedisi**, C.3, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1950, s.1428-1449.
- ___, “Resim”, **Sanat Ansiklopedisi**, C.4, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1952, s.1646-1647.
- ___, “Sanat”, **Sanat Ansiklopedisi**, C.4, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1952, s. 1752-1757.
- ___, “Sanat Eseri”, **Sanat Ansiklopedisi**, C.4, Milli Eğitim Basımevi, 1952, s.1757.
- BENGİ, H, **Gazeteci, Siyasetçi ve Fikir Adamı Olarak Hüseyin Cahit Yalçın**, Ankara, 2000.
- CEVİZCİ, A., “Haz”, **Felsefe Sözlüğü**, Ekin Yayınları, Ankara, 1996, s.431.
- ___, “Kültür”, **Felsefe Sözlüğü**, Ekin Yayınları, Ankara, 1996, s. 586,587.
- ___, “Sanat Felsefesi”, **Felsefe Sözlüğü**, Ekin Yayınları, Ankara, 1996, s.452.
- ÇALIŞLAR, A., “Heykel”, **Ansiklopedik Kültür Sözlüğü**, Altın Kitaplar Yayınevi, 1983, s.203-204.
- ___, “Kültür”, **Ansiklopedik Kültür Sözlüğü**, Altın Kitaplar Yayınevi, 1983, s.267-276.
- ___, “Oyun”, **Ansiklopedik Kültür Sözlüğü**, Altın Kitaplar Yayınevi, 1983, s.314-316.
- ___, “Sanat Cinsleri, Türleri ve Tarzları”, **Ansiklopedik Kültür Sözlüğü**, Altın Kitaplar Yayınevi, 1983, s.339-344.
- HUYUGÜZEL, Ö. F., **Hüseyin Cahit Yalçın’ın Hayatı, Hikâye ve Romanları Üzerine Bir Araştırma**, Ankara, 1982.
- LEHTONEN, MAIJA., “Yrjö Hirn”, **Sphinx**, Sarja B, 1998, Societas Scientiarum Fennica, Helsingfors, 1998.
- MÜLAYİM, S., **Sanat Tarihi Metodu**, Bilim Teknik Yayınevi, İstanbul, 1994.

SENA, C., “Darwin”, **Filozoflar Ansiklopedisi**, c.1, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1974, s.479-483.

___, “Groos”, **Filozoflar Ansiklopedisi**, C.2, Remzi Kitabevi, 1975, s.270-271.

___, “Guyeau”, **Filozoflar Ansiklopedisi**, C.2, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1975, s.289-294.

___, “Kant”, **Filozoflar Ansiklopedisi**, C.3, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1975, s.88-114.

___, “Schiller”, **Filozoflar Ansiklopedisi**, C.4, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1976, s.174-178.

___, “Taine”, **Filozoflar Ansiklopedisi**, C.4, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1976, s.361-365.

TİMUÇİN, A., **Estetik**, Bulut Yayınları, İstanbul, 2002.

TUNALI, İ., **Estetik**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1998.

___, **Grek Estetik’i**, Baha Matbaası, İstanbul, 1963.

___, **Sanat Ontolojisi**, Baha Matbaası, İstanbul, 1965.

ÜLKEN, H. Z., “Güzellik”, **Sosyoloji Sözlüğü**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1969, s.122.

___, “Kültür”, **Sosyoloji Sözlüğü**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1969, s.185.

___, “Şuur”, **Sosyoloji Sözlüğü**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1969, s.279.

___, “Taklit”, **Sosyoloji Sözlüğü**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1969, s.281-282.

YÜCEBAŞ, H., **Büyük Mücahit Hüseyin Cahit**, Kültür Kitabevi, İstanbul, 1960.

ÖZGEÇMİŞ

2 Haziran 1979 Çankırı doğumluyum.İlk, orta ve lise öğrenimimi İstanbul'da tamamladım.Gazi Üniversitesi Tarih Öğretmenliği bölümünde iki yıl lisans eğitimi aldıktan sonra Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Tarih Öğretmenliği Bölümüne yatay geçiş yaparak 2001 yılında 4 yıllık lisans eğitimimi tamamladım. Aynı yıl Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim dalında yüksek lisansa başladım ve sosyal bilgiler öğretmeni olarak İstanbul'da görev yapmaktayım.



صنایع نفیسه ناک منشألری

(پسیقولوژی ۛ و سوسیولوژی ۛ مستند بر تقبع)

مترجی :
محبوبه باهمن

محرری :
Yrjö Hirn ایریو هیرن

(انگلیزجه دن ترجمه ایدلشدور)



استانبول
طین مطبعه سی — ۱۹۲۵

Kitabın eski harfle Türkçe çevirisinin kapak sayfası

SANÂYİ-İ NEFİSE’NİN MENŞEİLERİ

§ Birinci Bab

MESELENİN VAZİYETİ

Yüz elli sene evvel Baumgarten Aesthetica namını verdiği ve “serbest sanatların ve güzel düşünmelerin nazariyesi” diye tarif ettiği kitabını yazdığı zaman böyle bir nam ile tavsif ve tespit ettiği saha-i felsefe kadar adi ve havasa ait bir cihete nazar-ı dikkati celbettiğinden dolayı beyan-ı itiraza lüzum hissetmişti. Birçok kimselerin her şeyden evvel havasa taalluk eden sanat ile hüsnü feylosofların ciddiyet ve hissiyetine münafi bir mevzu diye telâkki edeceklerinden korkuyordu. Mamafih en ibtida Baumgarten’in bu küçük eserinde muntazam bir heyet-i mecmua halinde ortaya konulan nazariyat ve efkâr o devrin mütâlaât ve mülâhazatı üzerinde o derece derin bir tesir husule getirdi ki bir nesil sonra hâyatın en mühim mesaili hikmet-i bedâyi’ mesaili şeklinde telâkki [6] edilmeye başlandı. Felsefe-i sanat artık mevcutiyyetini kabul ettirmek için arz-ı mazeret etmekten çok uzak bulunuyor, bütün felsefeye, ahlaka, mabat-ı tabiaya, kozmo gavniyaya bile hakim oluyordu. Tekmil ibtidaat ve icadatta muhayyile bir meleke-i hakime olarak tasvir ediliyordu. Yalnız sanatta değil ahlakta da güzellik bir miyar-ı temyiz olmak üzere kabul edilmişti. Mamafih mülâhazât ve mütâlaât-ı bediyye bu suretle atfedilen ehemmiyeti muvakkat bir şeydi. Sanâyi’-i nefise için yalnız umumi bir mehekk-i temyiz bulmak değil bu mehekk-i temyizi sanatın saha-i şumulundan çok uzaklara bile tatbîk etmek yolunda feylosofların ve vuku’ bulan teşebbüslerinden sonra öyle bir devre geldi ki sanat ve hüsn hakkındaki muhakemet ve mülâhazat ihmal olundu ve daha mühim addolunan mevzulara hasr-ı dikkat edildi. Birkaç batn içinde görülen bu kadar mühim bir tahavvül adeta akıl ermez birşey gibi görünür. Fakat bir zamandaki mütâlaât ve mülâhazât-ı bediyye o zamanda hakim olan cerayan-ı efkâr arasında daima mevcut irtibat-ı samimiyyeyi pîş-i dikkate alırsak bu tahavvül pek kolay kabil-i izahtır.

Mösyö Bosanguet Hikmet-i Bedâyi’ Tarihi, Hisstory of Aestheticnde tetkikat-ı bediyyenin nail olduğu rağbet ve taammüme ve vaziyet-i umumiye-i felsefiyenin ne büyük hidmet etmiş olduğu pek açık bir surette izah edilmiştir. Baumgarten’in [7] Sensitiva Cognita hakkındaki faslında ve bilahare Kant’ın Meleke-i hükmün tenkidi Kritik Der Urtheilskraft eserinde basit ve temhîd edildiği şeklinde bedayi’ nazariyesi, malum olduğu üzere ne sırf akla ne de sırf havasa istinat eden bir nevi hüküm melekesini mevzu-i bahs eder. Mabadel tabiyye de akıl ile havas arasında gayr-i kabil telif gibi meşhud bir tezat ile uğraşmak mecburiyetinde bulunan feylozoflar için böyle ikisi orta bir meleke-i tasavvuru gayet mübrem bir ihtiyacı tatmin eder bir fikir idi. Kezâlih ahlakiyunda efal ve harekatımızı bediî nokta-i nazardan pîş-i muhakemeye almakla beraber beden ile ruhu arasındaki tezat mezîkdan kurtulmuş olacaktı. Mamafih umumi ilim yüksek ve alçak melekat arasında tahavvül edilen ikilikten kurtuldukça zevk-i selim hükümlerede ehemmiyetlerini bizzarure

ünsiyetde gaib etmişlerdir. İşte bu suretle vahdet-i vücud felsefesinin, ve bu felsefeye ait ihtilâfların inkişâfı hikmet-i bedâiyî' ihraz ettiği mevki-i müstesnadan uzaklaştıran mühim bir amil olmuştur.

Yeni sanatın tekâmülü ise mülâhazât ve mütâlaât-ı bediyeye ilmin terakkisinden ziyade zarar vermiştir. Felsefe-i sanatın o revaclı günlerinde ahval ve şerait umumi tatminlere son derecede müsait idi. Büyük sanâyi'-i nefise devreleri klasik ezminei kadime ile Rönesans o kadar uzaktılar ki bunların yalnız en basit [8] en bariz hudud-ı fark olunabiliyordu. O devrin sanâyi'-i nefisesinde hiç değilse tettebbuât-ı bedi'iyenin merkezi ve vatanı olan Almanya'da parlak ve velud bir devre mahsûlâtını arz etmekden uzaktı. Sanâyi'-i şekliyye formative arts ehemmiyetlerini her zamankine nispetle son derecede gaib etmişlerdi. Bütün diğer sanatları çarçabuk gölgede bırakmış olan mûsikî henüz feylosofların nazar-ı dikkat ve alakasını uyandırmışdı. Müfid gayeler istihsaline hadim-i sanâyinin seviyesi henüz alçakdı. Şübhe yok ki o devrede hemen yegane tatbîki bir sanat-ı nefise bahçe tanziminden ibaretti. Hüsn, sanat, mefkure ve emsali bütün bu umumi mefhûmlar ve yeknesak ve mutarrad şekli sanatın gayr-i kabil tefevvük sade giysi tarafından telkin edilmek lazımdı. Bu iş bir kere başladıktan sonra o zamanki muharirlerin ne kadar şevk ve keremi ile neticeler çıkardıkları, mukayeseler yaptıkları, ortaya kanunları, koydukları pek kolay takdir edilebilir, fakat yine bedihidir ki sanatın sahası genişledikçe ve mahsûlâtı birbirinden pek farklı bir hal aldıkça bu mütâlaât ve mülâhazât hevesinin azalacağı şübhesiz idi.

Hatta sonraları klasik hars hakkında iktisab edilen, daha derin malumat bediî akidelerde mühim teshihata lüzum gösterirdi. Vahşi kabilelerin son senelere gelinceye kadar hikmet-i bedâiyî' mühürleri için ameli olarak mechul kalan bediî faaliyetleri [9] öyle ahval arz ediyordu ki bunlar umumi kanunlarla telif olunamıyordu, daha yüksek bir derecede asrımızın sanâyi'-i nefisesi mutarrad bir nazariyenin tamimi keyfiyetine hiç de müsait değildi. Muhtelif sanatlar gerek mevad-ı ibtidaiyede gerek teknik cihette büyük bir kudret ile ortaya birçok hususu eşkal hüsn koymuşlardır. Bir ressamın mefkuresi artık bir şairin yahut hikayenüvisin mefkuresi ile heykeltraşın ki bir aktörünki ile karıştırılamazdı, işte bu suretle münferid, müstakil sanatlar halinde sırf mûsikî, sırf şiir, sırf resim, inkişâf ediyordu ve herbiri kendi kâvâninini şeraitini sırf kendisi için tesis eyliyordu. Bu tekâmüle rağmen bütün muhtelif sanâyi'-i nefiseye dair bir mikyas-ı bediî tatbîk etmeye kalkışan bir münekkîd haiz olduğu nüfuza göre yeni âsâr-ı sanatı halkın takdir etmesini geciktirir ve bu suretle inkişâf-ı bedi'iyeye bilvasıta mani olur. Fakat nazariyat serdi yolundaki hiçbir teşebbüs, eşkal-i bedi'iyenin tenevvu' ve teksirine mani olamaz. Bu eşkalin mevcutiyeti eski sistemlerin umumi hükümlerini red ve cerh eder bir keyfiyettir. Kezâlik münekkît, daima görüldüğü üzere muhtelif sanatların birbirleri arasında o mefrûz hududları tecavüz etmelerine farazâ tasviri bir mûsikî vücud bulmasına yahut kelimat vasıtasıyla bir resim intibai husule getirmek maksadını takip eden Gautier'in [10] şiirleri tarzında şiirler görülmesine de mani olamaz. Yalnız tabidir ki sanat ve hüsn hakkındaki umumi mütâlaât ve mülâhazât bu kadar gayr-i müsait bir devrede sanâyi'-i nefisiyenin tekniğine ait teferruat, tetkikine, tahriyat-ı tarihiyeye terk-i mevki edecekti. Bu

taharriyatı tarihiyede âsâr-ı sanat bilhassa harsa ait birer vesika bedîî his ve idrakların fizyolojisi ve psikolojisi hakkında birer tecrübe gibi telâkki edilmektedirler.

Mahsûlâtı bedîîye üzerinde hiçbir zaman bilavasita büyük bir tesir-i müsbet icra etmemiş olan bir ilmin bütün bütün ortadan kalkması sanatın kendisi ve inkişâfı için ihtimâl ki haiz-i ehemmiyet olmazdı. Fakat, faaliyet-i bedîîyenin bir küll heyet-i mecmua halinde telâkki edilmekten vazgeçilmesi nazarı nokta-i nazardan şayan-ı teesûf olurdu. Kezâlik hiss-i bediadan, zevk hükümlerinden ve güzellik mefkurelerinden yalnız psikoloji kitaplarında bir lahika halinde bahs olunması da aynı suretle mucib-i esef olur. Bütün bu mefhûmelerin olaki mabadi tabii ve felsefi ehemmiyetlerini gayr-i kabil telafi surette gaib ettikleri muhakkaktır. Fakat, buna karşılık, sanat ile hüsn-i asri zihinlerde ictimâî ve psikolojik bir mana iktisâb etmiştir. Âsâr-ı sanatın tevellüdü ve âsâr-ı sanattan zevk alınması keyfiyetinin sair ferdî ve ictimâî hâyat amilleriyle haiz olduğu [11] münasebeti tayin etmek henüz hususi bir ilim halinde ayrıca bir zemin tetbi'i teşkil edecek kadar terakki etmemiştir. Mamafih asri hikmet-i bedâînin kendisine has bir gayesi vardır. Bu gaye evvelki hüsnün mütâlaât ve mülâhazâtı kadar bilapervane olmamakla beraber az ehemmiyetli bir şeyde değildir. Mamafih bu gayeler eski hikmet-i bedâî' sistemleriyle istihsal edilemez. Şeraitin tahviliyle mesailde tahvil etmiş olduğu için, takip edilecek usulde umumi inkişâfat-ı ilmiye ile hem ahenk bir hale sokulmak iktiza eder. Mevzuun mantık ve akıl ile halli yollarının yerine tarihe ve psikolojiye ait tefehhusat ikame edilmelidir. Sanat artık umumi, felsefi ve mabeeda'ül tabi esasattan muhakemat mantığı ile istintâc edilemez. İstikra-i psikoloji usulleri dairesinde bir beşeri faaliyet gibi tetkik ve tettebbu edilmek iktiza eyler, güzellik nimmafevk maddiyat bir hakikat gibi telâkki olunamaz, insani bir haz menbai, insani bir arzu mevzu gibi tefsîr edilmek lazım gelir. Asıl hikmet-i bedâîde kezâlik felsefede olduğu gibi, bütün tetkikat ve tahriyat, nazar-ı tahminat ve mütâlaâtan değil hâyat-ı bedaiyenin psikolojiye ve sosyolojiye ait hakayık malumesinden hareket etmelidir.

Mamafih böyle bir usûl birçok müşkülât ile muhattır. Sırf mütâlaât ve mülâhazâta müstenid bir hikmet-i bedâî' muharrirleri [12] bu müşkilattan pek az haberdar idiler. Sanat ve hüsn nazariyeleri umumiyetle kableltetkik-i kabul edilmiş apriori esaset üzerine müstenid olduğu zamanlarda müteaddid tahriyatta nokta-i hareketin ne olacağına dair hiçbir şüphe bulunamazdı. Fakat böyle nokta-i hareket teşkil edecek faraziyat ve tahminat elimizde olmazsa mevzuun hakkıyla tehdidi mucib-i tereddüt olabilir. – felsefe-i sanat da – ki bu asırda bunun yalnız estetik=hikmet-i bedâî' sahasına hasr-ı tetkikat etmek istiyorum. Bu hakikat-ı malumeyi ve gayeyi yani taharriyatımıza nokta-i hareket teşkil edecek vakalarla bulacağımız vakaları tesbit etmek müşkilatı en birinci ve mühim meseleyi teşkil eder.

Eğer evvelden zihnimizde yerleşmiş bir takım tarifât mevcut olmadan sanat hakkında ilmi tetkikata girişecek olursak böyle bir tettebbuun ahval ve şeraitini ve gayesini ancak mevzuun hakkında lisanda ve edebiyatta gördüğümüz galip ve hakim mefhûmları tayin edebilirler bir nazariye-i sanat ancak başlıca bedîî tabiratin makbul, muteber olan isti'mâline tevafuk ederse umumi bir isti'mâl-i umumi bir kabiliyet-i tatbîk alameti olmak üzere nazar-ı dikkati celbedebilir.

Binâen aleyh muhtelif estetik sistemlerinde mevcut olan müteaddid sanat tarifâtında bazı vahdet noktaları bulmaya çalışmalıyız. Bu noktalardan hareketle mevzumuza [13] yaklaşabiliriz. Bir estetik tarihi okumak gibi insanın cesaretini kıracak bir tecrübe yapmış olanlar için böyle bir işin müşkülâtı pek aşikardır. Saha-i sanatı diğer şubat-ı hâyattan tamamıyla ayıracak hudutlar arayan erbâb-ı tefahhus öyle tariflere tesadüf ederler ki bunlar yalnız sanatın bazı sabit şekillerine kabil-i tatbîktirler. Yalnız pek şayan-ı dikkat birkaç misalden bahsedelim, Tanin en ateşin bir prestişkarı bile onun vazetdiği tamimleri bilhassa şiirin ve sanâyi-i şekliyenin tetkikatından istihraç edilmiş olduğunu tasdiğe mecburdur. Kezâlik Vischer'in nazariyesi ancak uzun uzun birtakım ta'dîlat neticesinde mûsikîye ve lirik şiire kabil-i tatbîk olabilir. Ruskin'in mütâlaâtı sanâyi'-i şekliyeden başka hiçbir sanata kabil-i tatbîk olmak iddiasını bile izhar etmez. Umumi bir nazariye-i sanat vaazı hakkındaki en yeni teşebbüsten de bahsetmek için diyeceğiz ki Mösyö Marshall'ın estetik esasatı estetik principles daha ziyade bir mimari mütehasssının esasatıdır. Yeni sistemlerin hiçbirinde bazı eşkal-i sanat için kafi derecede yer yoktur. Halbuki dans, tezyîn, aktörlük gibi bu eşkal-i sanat tekâmülcü bir nokta-i nazarından son derecede haiz-i ehemmiyetler bu noksan tarifler o kadar çürük şeylerdir ki bunları toplayıp da içlerinden bir [14] şey çıkarmak gayr-i kabil görünüyor. Binâen aleyh estetik nazariyelerin tezâtlarından şaşırıp kalan bazı muharirlerin sanat için umumi bir mehekk-i temyizini mevcutiyetini mucib-i tereddüt görmeleri şayan-ı hayret değildir. Sanâyi'-i nefisenin böyle birbirlerinden gayet farklı bir şekil iktisâb ettikleri şu devirde bütün bütün muhak görünen bir fikri iltizam edenler yalnız her türlü umumi bir felsefe-i sanatın vücudunu değil faaliyet-i bediîyenin sosyoloji ve psikoloji noktasından bir küll bir heyet-i mecmua halinde tetkiki imkanında inkar ederler. Fakat her türlü faraziyya bertaraf edilse bile tetkikat tettebbuat-ı bediîye sanatın vahdet-i esasını kabulden sarf-ı nazar edemez. Eğer pek müşkafane ve müsbet hutut-u fasıla bulmak hususunda ısrar etmeyecek olursak faaliyette sistemlerin bir çoğunda sanatın bütün muhtelif şekillerine itaf olunan müşterek bir vasma tesadüf ederiz. Sanat nazariyelerinin yekdiğerini nakız sözlerine rağmen umumi bir hikmet-i bedâiye'nin vücuduna itikat edenler muharirlerden kısm-ı azamın sanat için menfi bir mehekk-i temyiz bulmak hususundaki ittifaklarını ileriye sürebilirler. Gerek mabad-ı tabia gerek psikoloji mütehasısları gerek Hegelciler gerek Darwinciler hepsi gayr-i bediî fayda perestane bir gayeye hizmet ettiği sabit olan bir eserin hakiki bir eser-i sanat gibi [15] telâkki edilememesi icap edeceği tasdikte müttetikler. Hakiki sanatın gayesi kendi kendisinde mündemidir. Hakiki sanat her türlü harici gayeyi reddeder. Kant, Schiller, Espensor, Hennequin(1), Grosse(2), Grant Allen(3) vesaire gibi muharirlerin kaffesi az çok sarîh surette bu mesleği müdâfaa etmişlerdir. Avamın efkâr ve mütâlaâtı da bu noktada ilmin netayicini kabul etmektedir. Binâen aleyh sanattaki "bu istiklal" ve saf mümeyyiz umumi bir surette sanatı tedkik için bize münâsib bir nokta-i hareket teşkil edebilir demektir.

Fakat bu mehekk-i temyiz, menfi bir vasfı haiz olduğundan dolayı bize sanatın hakiki evsâfı hakkında vâsi bir fikir vermez böyle olmakla beraber en fakir biri bile, hususu ahvalin kaffesine

kabil-i tatbik ise, tekmi efradını câmi' bulunursa tetkikata başlamak için kafidir. Mateessüf bu "istiklal" mehekini sadece mürekkebe ve maddi ahvale bile tatbik edecek olursak görürüz ki itirazdan pek salim bir esas teşkil edemiyor. Sanat hakkındaki umumi nazariyesini ne suretle basit

-
- (1) La critique scientifique
 - (2) Die Anfänge der Kunst
 - (3) Physiological AEsthetics

[16] ve temhîd ederse etsin, âsâr-ı sanatın kıymet-i nesebiyeleri fikr-i menfaat ve faydadan uzak olmalarının derecesine göre ölçen pek az muharrir tesadüf edilir. Farazâ bugün pek de az kimse görülür ki bir arabesk tezyinatı bir heykele yahut bir manzumeye nisbetle güzellik nokta-i nazarından hadd-ı zatında daha saf ve halis diye telâkki etsin fakat biz daha ileri gidebiliriz. Bir eser-i sanat harici ve müfîd bir maksada hizmet etmiş olmakla kıymeti bediîyesini gaib etmek mi lazım geleceği sualini îrâd edebiliriz. Guyau o meşhur *Le Principe de Partet de La Po'* esle eserinde güzellik hududlarının böyle dar surette telâkki edilmesine karşı pek beligane hücum etmiştir. Bu eserin vasıl olduğu netice arzu edildiği derecede vazih olmamakla beraber sanatın maddi tezâhüratını takdir keyfiyeti hakkında ileriye sürdüğü mütâlaâtına vecihle itiraz-ı kabil olunacağını kestiremiyoruz. Mesela Hastings muzafferiyetine yardım ettiğinden dolayı TAILLEFER teğanniyatının kıymetini gaib etmiş olduğunu iddia etmek pek manasız bir şey olur. Her hakiki eser-i sanatın sırf kendisi için ibtida edilmiş olması lüzumu hakkında ne kadar ısrar edersek edelim, şu hakikatı ortadan kaldıramayız ki, dünyanın en güzel aşk de lirik bazıları esasen herhangi bir maksada tebiyetinde müstakil olan bedâîi bir hürriyet içinde tertip edilmemiştir, [17] sevgili bir kadının kalbini kazanmak için yapmıştır. Böyle yabancı gayr-i bedâîi sebeplerin sanat üzerinde icra ettiği tesir, mahsûlât-ı bediîyenin şeraiti hakkındaki vukufumuz ziyadeleştikçe daha aşikar bir surette görülecektir. Psikoloji nokta-i nazarından tercüme-i hal yazan muharirler nazar-ı tecessüslerini hâyat-ı hususiyeye ne kadar ziyade atfederlerse her türlü fikr-i menfaat ve faydadan arî denilen faaliyet-i bediîyenin içinde şahsi, siyasi, ahlaki, dini bazı menfaat ve fayda şekillerinin girdiğinede o kadar çok müşahade edeceklerdir. İşte bu ahval, akide-i perestane hareket etmeyen muharirleri bu mehekk-i temyizi o kadar katiyetle tatbik etmemek cihetine imale etmek lazım gelir. Hatta, bedahet-i tarihiyeye rağmen bunu katiyetle tatbik için ısrar eden feylozoflar bile kendi felsefi nokta-i nazarlarından sanat namına hiç kesb istihkak etmeyen bir takım mahsûlât-ı hakiki eser-i sanat diye telâkki etmiş olduklarını itirafa mecbur olacaklardır.

İnkışâfâtı bediîyenin aşağı dereceleriyle iştilal edildiği zaman böyle bir hataya düşülmesi tehlikesi daha çoktur. Faaliyette etnolojiye ait son taharriyat makna bir surette ispat ettiki istiklal-i bedîî miyarını vahşi ve barbar kabilelerin mahsûlâtına tatbik etmek yalnız müşkil değil tamamiyle muhaldir. O vasi ibtidâ-i sanat sahasının henüz tamamiyle muntazam bir tetkikata [18] mevzu teşkil etmediği muhakkaktır. Fakat diğer taraftan bu sanatın en göze çarpan bir numunesi olan tezyinat de

coration hakkında destires olunan netayic bu nokta-i nazar-ı pek teyit ediyor. Bir kabilenin teriyyinatı nerede yakından iyice tetkik ve tatbii olunmuşsa bizim için bir tezyînden ibaret gibi görünen şeyin o vahşiler için ameli, gayr-i bedîî birçok manayı haiz olduğunu görmüşlerdir. Silahların, aletlerin üzerine mahkûkât yapmak bedeni teveşşüm etmek gibi şeyleri fikr-i tenkidden mahrum bir müşahid sırf bedîî âsâr gibi telâkki edebilir. Halbuki şimdi bunlar dini temaşalar, sahib-i mülk markası yahut fikr-i nüvis şeyler olmak üzere kabul edilmektedir. Bazı ferdî tefsîrâtta gaib olmuş manaları arama yolundaki temâyülün pek ileriye götürülmüş olup olmadığını tayin için münakaşa ediliyor. Fakat, şübhe edilemez ki ibtidâî Stolpe Reade vesaire tarafından dermiyân edildiği zaman birçok kişiye pek hayali görünen umumi esasat, tezyînat hakkındaki ibtidâî sistemlere dair vukua bulan tahriyatta yeni yeni istinatgahlar bulmuşlardır.

İbtidâ-i edebiyat ve dram hakkında yapılan ayrı ayrı tahriyatın kaffesinde hep fikirleri bu istikamete çeviren netayic hasıl etmişlerdir. Etnoloji mütahassaları nerede bir vahşi kabilenin hâyat ve ahalisi hakkında biraz malumat istihsal edebilmişlerse [19] zahiran en adi bırakılınca şeklini haiz olan şeylerin altında dine yahut sihre ait gizli bir mana mevcut olduğunu hayretle görmüşlerdir. Şayan-ı dikkatdir ki onlar bir takım tezâhürattaki bu dine yahut sihre ait manayı o tezâhüratın kendilerini tetkik sayesinde değil vahşilerle vuku bulan mükalemeleri esnasında keşfetmişlerdir. Ekseriya bir vahşi raksında işten haberdar olmayan bir adama bunda gayr-i bedîî bir maksat mündemic olduğu şübhesini verecek zerre kadar bir nişane yoktur. Şimali Amerika yerlileri, kafirleri yahut Mauriler, avladıkları hayvanların bütün hareketini taklit eden bir raksı icra ettikleri vakit biz onların bu gülünç ve garib hallerinde ibtidâî fakat tamamen bedîî bir dram eseri görmeye nakabil ictinab bir surette meyil eyleriz. Ancak Catlin'in Lichtenstein, Reade'nin tasviratı sayesinde ki bu pandomimaların hakikatte dünyanın her tarafında avcılarının avlayacakları hayvanları yakına celp için yaptıkları taklitler gibi ameli bir gaye takip ettiklerini anladık. Sihirbazlık mesleğine göre hakaiki bedihiyedendir ki bir şeyin kopyası uzaktan o şeyin asılı üzerinde icra tesir edebilir. Bu suretle bir bufalo dansı karargah dahilinde icra edilmiş olsa bile o hayvanları avcılar yakın bir yere celbetmeye kadirdir. Fakat sihirbazane bir avcılık eserini drama ait halis bir eser-i sanat zannedecek surette aldanmaya [20] insanı sevk eden bu fikr-i menfaat-ı fittan zahirisi ibtidâ-i insanların âsârını müstakil surette bedîî diye kabul hususunda bizi ihtiyatkâr bulunmaya sevk edecek bir mahiyettedir.

Vahşilerin çalışma ve gördükleri işi tanzim için kullandıkları şarkılar ve danslar bize hayali değil hakiki bir fayda safhası irâe ederler. Kezâlik harp pandomimalarında kayıkçılık şarkılarında, danslarda, ilh de müstakil bir hazz-ı bedîî değil bir ameli fayda gerek kasdî gerek gay-ı kasdî olarak takip edilmekte olduğu aşikardır. Şübhe yoktur ki bu sebepten dolayı mûsikî ile raks aşağı hars derecelerinde o kadar hayret-i bahş bir inkişâfa nail olmuşlardır. Binâen aleyh sanatın inkişâfı tarihiyesini izaha çalıştığımız sırada sanat nazariyesinde reddedilen bu harici maksadı nazar-ı mülâhazâyâ almaya mecburuz.

Eğer her eser-i sanatın gayesi kendi içinde mündemic olsa idi, her eseri sanat hâyatın her türlü fevâit-i ameliyesinden tamamıyla ayrı bir halde olursa idi, en ibtidâ-i icabat hâyatı tatmin değil idrak bile etmemiş olan bazı kabilelerde sanata tesadüf edilmesi bir mucize addedilmek lazım gelirdi. Bu taktirde Wallece'nin zannettiği gibi yalnız mûsikîyi mafevki tabii esbâb ile izah etmek kafi gelmezdi. İbtidâî sanatın bütün şubât bizim aklı izahat teşebbüslerimizle adeta istihza eder.

[21] Tekâmül-i bedîî muharirleri vahşi ve barbar insanların faaliyet-i bedîîyeleri ile gayr-i bedîî hâyatları arasındaki münasebeti tetkik ederek tarih-i sanatın bir mühim ukdesini halle muvaffak olmuşlardır, rakslar, manzumeler, hatta aşağı kabilelerin sanâyi'-i şekliyesi şüphe yok ki, hep etnoloji mutahasssının tarif edeceği vecihle gayr-i kabil-i itiraz bir kıymet-i bedîîyeye haizdirler. Fakat bu sanat pek nadiren hürdür ve fikr-i menfaat ve faydadan arîdir. Umumiyyetle hakiki veya mefrûz bir faydası vardır, hatta çok kere bir zaruret-i hâyatıyedir.

Görülüyor ki sanatın böyle tarihi bir telâkkisi bedîî mehekk-i temyizi katiyede muhafaza keyfiyeti ile gayr-i kabil-i te'lifdir. Mamafih, bundan dolayı sanat ile sair kudret-i beşeriye tezâhüratı arasında Guyau gibi hiçbir fark görmeye mecbur olmak lazım gelmez fikrindeyiz. Hikmet-i bedâî'î sistemlerinin kısm-ı azamında müşterek olan yegane tarifi bertaraf etmekle sanat hakkında her türlü kablettetik mütâlaadan uzaklaşmış oluyoruz. Hikmet-i bedâî'î hakkındaki bütün akideperest muharirlerin meseleye ne kadar dar bir noktadan bakmış olurlarsa olsunlar nazariyelerini sırf hayal üzerine tesis etmiş olmalarına ihtimâl vermek biraz müşküldür. Sadece kendi kendisini tatmine sai olan müstakil bir faaliyet-i bedîîyeye bu hikmet-i bedâî'î sistemleri uğrundan hiç yoktan [22] icad edilmiş bir şey olmaz. Bunu izah için birçok nazariye dermiyân edilmiş olması bile böyle bir faaliyet telâkkisinin, psikolojiye müstenid bir hakikate tekabül ettiğine bizce bir delil teşkil eder. Şübhe yok ki "kendi kendisinden ibaret bir gaye" hikmet-i bedâî'î muharirlerinin bize söyledikleri gibi sanatkârların hareketında o derece mühim vazife ifa etmemiştir. Maddi ve şahsi meselelerde bunun tesirâtını tefrîk etmek gayri mümkündür. Fakat, sanatkarların hâyatı ve âsârı hakkında malik olduğumuz bütün malumattan müsteban oluyor ki, âsâr-ı sanatın gayesini yine o âsâr-ı sanat da görmek temâyülü az çok zî-şuûrâne olarak – takip edilmektedir. Halkta da sanatı sırf kendi kendisi için mevcut bir şey gibi telâkki etmek ve tezâhüratına müstakil bir dikkat-i bediye ile bakmak yolunda bir meyelan mevcuttur, ve bu meyelan harsın tezayidiyle daha ziyade artmaktadır. Hususi resimlerin ve manzumelerin tevellüdü hakkında fikrimiz ne olursa olsun bunların tarafımızdan takdir edilmek için gayr-i bedîî fayda ve menfaata müstenid bir izahata ihtiyaç göstermediklerini biliriz. Mukayeseli psikolojide hissedilebilecek derecede bir katiyet ve emniyet ile kabul ederiz ki diğer hars merhalelerinde sanat bu surette telâkki ediliyordu. Mamafih insan yüksek ve aşağı şekiller arasındaki müşâbihatlarından bir takım neticeler çıkarmak hususunda [23] ne kadar ihtiyatkâr olursa olsun, ibtidâî sanat yakından tedkik edilecek olursa teslim edilirki bu rakslar, manzumeler ve süsler bidâyette amelî, dinî, siyasî gayeler takip etmiş olsalar da derece derece şimdi bizim âsâr-ı sanatımızın bize yaptığı gibi o ibtidâ-i kimselere

bir haz verecek hale gelmişlerdir. Âsâr-ı sanatın ibdâında ve bunlardan haz almakta böyle subjektif bir istiklalin mevcutiyetini inkar edersek bizde, hakiki eseri sanatın hiçbir zaman harici maksadın taht-ı tesirinde kalmadığını iddia eden muharirler kadar dar düşünmüş oluruz. Âsâr-ı sanatın hür ve müstakil surette vücuda geldiğine dair hususi bir eser yahut tezahür irâe etmek ne kadar muhal ise her türlü bedîî ihtiyaç ve arzudan mahrum kabilelerde en ibtidâî bir şekli sanatın bile inkişâf ve terakki etmemiş olduğunu iddia etmekte o kadar cüretkârâne bir hareket olur. Hususi âsârda ve tezâhüratta autotelic bir faaliyet-i bediye'nin derece-i tesiri hakkında münakaşa imkanı vardır. Hangi derece-i inkişâfta bedîî dikkatin halis ve hür bir hâyat-ı sanattan bahsetmeye bize hak verecek derecede nail azade ki olduğunu bihak tayin noktasında bir tedkik ve taharri mevzuu teşkil edebilir. Fakat böyle bir taharri hiçbir zaman bizi müsbit bir neticeye isal edemeyecektir.

Bu mühim tabiri profesör Balduyne medyunu 1) kendi kendiliğinden isteme manasında bir kelime

[24] gibi görünüyor. Sanat ve bilhassa ibtidâ-i sanat mukayeseli bir surette ve tarih nokta-i nazarından ne kadar çok tetkik edilirse gayr-i bedîî avamil ve esbâbın nerde nihayet bulunduğunu ve bedîî avamil ve esbâbın ne noktada başladığını kestirmekteki adem-i imkan da o kadar çok teslim olunur. Vasıl olabileceğimiz yegane netice-i mübheme herhangi maddi bir eser-i sanat da bedîî kasdın adem-i mevcutiyetini iddia ne kadar muhal ise halis bir halde mevcutiyetini iddia etmekte o kadar gayr-i kabil olduğundan ibarettir.

Ayrı bir ilim olmak itibarıyla felsefe-i sanat için bu gayr-i kati netice bile bir ehemmiyet-i azimeyi haizdir. Çünkü bu bize sanatın bütün eşkalini ve inkişâfatını hâyatın o andaki fayda ve menfaatlerinden gittikçe müstakil olmaya sai bir faaliyet gibi telâkki etmemiz için bir hak veriyor. Diğer taraftan bu temâyül bize yalnız umumi felsefi sanat hakkındaki taharriyatımız bir nokta-i hareket arz etmekle kalmıyor. Bize aynı ilmin en mühim meselelerinden birini arz ediyor. İnsanların müfid bir maksattan hemen hemen tamamıyla arî olabilecek bir faaliyete neden dolayı hasr-ı gayret ve himmet etmiş oldukları meselesi şübphe yok ki gerek sosyoloji gerek psikoloji itibarıyla bir muamma teşkil eder. Filozofların nazar-ı dikkati en evvel bu muammaya münatîf olmak lazım gelir. Biz, bu garibe hakkındaki münakaşatı ve bunu halle [25] masruf olacak teşebbüsâtı hususi bir zemin-i tahriye mevzu teşkil edecek kadar mühim ve şayan-ı dikkat buluyoruz.

Fakat, “autotelic” faaliyet-i bediye münazarası taharriyatımıza istinatgah olabilecek bir keyfiyet ve mesele teşkil etmekle beraber bu istinatgah ve esasın gayri tarihi ve sırf psikolojiye müstenid olmasından dolayı bizzarure tevellüd edecek müşkilatı hususiyeyi ihmal etmemeliyiz. Sanat hakkında tarihi tetkikat bize gösteriyor ki asıl faaliyet-i sanatkarane hiçbir zaman, fiiliyatta tesadüf ettiğimiz gibi maddi âsâr-ı tetkik suretiyle izah olunamaz. Sanat ile autotelic olmak itibarıyla işgal etmekte nazar-ı tecridat ihtiyacı gayr-i kabil mukavemet bir kuvvetle kendisini bize hissettirir. Tarihi sanatın meydana koyduğu netayic üzerinde muhakeme yürütmek bir fayda

vermez. Çünkü âsâr-ı sanatın menşei akliyesini hiçbir zaman tamamiyle tanıyamayız. Âsâr-ı bediye tevellüd etmeye ve bu âsârdan haz duymaya sırf bu gayeler uğrunda insanları sevk eden temâyül meselesi ancak hem sanatkarların hem halkın psikolojisini tetkik ve tettebbu' suretiyle hallolunabilir. Hamle-i sanat ve "hiss-i sanat" sanatkârlarda ve halktaki subjektif temâyülata tekabül ettikleri için bu tetkikat ve tettebbuatta meşgul olacağımız başlıca mefhûmlardır "eser-i sanat" mefhûmunuda işe idhale mecbur olduğumuz vakit bu tabirin mücerret ve fikri [26] bir varlığa tekabül ettiğini hatırımızdan çıkarmamak iktiza eder, işte zihnimizi yalnız böyle psikoloji vakalarına hasretmek suretiyle, sanatın bedîi felsefelerin kaffesinde o kadar çok ehemmiyet verilen autotelic safha hakkında vazîh bir fikir peydah etmemiz kabil olur.

Mamafih, asr-ı sanat hakkında, hâyat-ı hakiyede nümayan oldukları şekilde, bütün o harici, gayri bedîi unsurlarıyla birlikte vasi bir malumat sahibi olmaksızın sanatın sırf felsefi bir tefsîri bile gayr-i kabil icra olduğu aşıkardır. Onun için, psikoloji nokta-i nazarından yapılacak tedkikat, tarihi tettebbuat ile de ikmal edilmek lazım gelir. Tedkikat-ı tarihiyede takip edilecek usul sırf bedîi bir tettebbuda riayet olunacak usulün aynı olamaz. Kelimeler bittabi başka manalarda kullanılacaktır. Bu devrede bir manzumeden, bir resimden, bir dramdan müteaddid sanatların teknik icabatından fazla birşeye malik olmasını talep edemeyiz, mesela bir kabın tezyînatı hatta o kap sihirbazane yani ameli bir gayeye hizmet etmiş olsa bile, bu manaca bir eser-i sanattır. Şübhesiz ki ictimâî avamilin tesirâtını gayet vazîh surette meydana çıkarmak istiyorsak bütün dikkatimizi, sırf bedîi faaliyetler tetkik olunduğu sırada ihmal edilebilecek bir takım evsâf üzerinde toplamamız faydalı olur. İbtidâ-i kabilelerde [27] sanat hâyata pek sıkı surette merbûttur. Bunların mahsûlât-ı sanatkârâneleri bu kabil tedkikat için şayan-ı istifade malzeme arz ederler, sanatın bütün ictimâî safhaları bu basit şekillerde tedkik ettikten sonra iki amil sanatı pek bariz bir surette karşı karşıya koymak ve bunların müteakib tesirâtlarını araştırmak kabil olabilir. Maddi eser-i sanatın, menşei tarihiyesi tamamen gayr-ı bedîi olsa bile sırf bedîi ihtiyacı, tatmine pek güzel hizmet etmiş olduğunu işte bu tedkikat neticesinde izah etmek da'ire-i imkana girecektir. Psikoloji sahasında muvasalat edilen faaliyet-i bedîiye telâkkisinden hareket edilerek ferdi âsâr-ı sanatta onları ihtiyacı bedîiyeyi tatmine az çok salih bir hale getiren hususi evsâfı ta'in ve irâe etmekte kabil olur. Bu suretle sanatın menşeleri hakkında psikolojiye ve sosyolojiye müstenid bir nazariye, âsârı sanatı tenkidi surette muhakeme etmek yahut mahsûlâtı bedîiyeyi idare eden kanunları meydana çıkarmak gibi asıl hikmet-i bedâyi' nazariyeleri diye telâkki edilen mütâlaât ve mülâhazâta fayda verir.

[28] İkinci Bâb

HAMLE-İ SANAT

Tedkik ve tefahhus edilecek iki nokta var: Biri, âsâr-ı sanat niçin ibdâ' ediliyor? Diğeri âsâr-ı sanattan niçin zevk alınıyor. Sanatın faal safhasına hariçten yaklaşmak, sanatı sanatkarın

hamle-i derununda tedkik etmek tarîki ihtiyar edilirse tedkikat-ı bedîîyenin asıl merkezi sahasında uzaklaşmayız diğer taraftan öyle görünüyor ki, mahsûlât-ı sanatın tetkikinden işe başlamak sanatı anlamak için gayet iyi bir nokta-i hareket vücuda getirecektir. Çünkü her hazz-ı bedîî, hatta zahiren en mutaveatkârâne olanlar bile daima bi-şuûrane bir icatı sanatkârâne unsuru ihtiva eder, tabiatın güzelliğine bakıp daldığımız zaman kendimizi sırf haricden bir tesir alıyor gibi zan eyleriz fakat hakikatte eğer hazda bedîî bir kıymet varsa, duyduğumuz [29] haz daima az çok bizim mefkuremizin faaliyetinden münbaistir. Aldığımız intibatı – yeni bir manzara-i tabiat bizi müstağrik zevk ettiği zaman vukua’ geldiği üzere – tazmin ve içlerinden bazılarını intihap etmemizin yahut – bir heykele hayran kaldığımız zaman vakı’ olacağı üzere – esasen bir sanatkâr tarafından tanzim ve tertip edilen intibaatı ihya ve tevlîdden başka bir şey yapmamızın psikoloji nokta-i nazarından büyük bir ehemmiyeti yoktur. Her iki taktirde mütâva’atkârâne vaziyet, faal bir vaziyet hesaba katılmaksızın izah olunamaz.

Sanatın tarihi surette tefsîrinde ibdâkar cihetine de tetkik etmek az haiz-i ehemmiyet bir şey değildir. Sanatın gerek ictimâî gerek ferdi hâyat üzerinde icra ettiği büyük tesiri ancak sanatı bir faaliyet olmak üzere pîş-i telâkkiye olmak suretiyle izah edebiliriz. Mamafih bu mütâlaât son bâblara doğru ispat edilebilecek med’iyatındandır. Burada biz bir psikoloji müdekkikine manzûr olacak safhalarla iştigal edeceğiz. Şübhe yoktur ki bu nokta-i nazardan halis bir eser-i sanat ibdâ’ etmeye insanı sevk eden hamle en birinci hikmet-i bedâî’ meselesini teşkil eder. Bir kere icat ve ibdâ’ keyfiyeti memnuniyet-i bahş bir surette izah edilebilirse âsâr-ı sanattan zevkiyap olmak ciheti sonra daha kolaylıkla izah edilebilir. Binâen aleyh nazarı dikkatimizi hamle-i sanat üzerine atfetmekle sanat meselesinin asıl kalbgahına yaklaşmış oluruz.

[30] Mamafih bazı muharirler harici esbâbdan müstakil olmak keyfiyeti mahsûlât-ı sanata has bir vasıf olmadığını iddia etmişlerdir. Şübhesiz bazı türlü tadkikatı-ı ilmiye – farazâ riyaziyat-ı aliyye ait bazı mebâhîs – vardır ki ameli, tatbiki cihetler düşünölmeksizin, hatta tabiat hakkındaki vukufumuzu tezyid arzusu takip edilmeksizin sırf kendileri için icra olunurlar. Hatta esprilere, oyunlara hasredilen aklî ve bedenî faaliyetlerde de ona mahsus bir istifade maksadı bulmak kabil değildir. Herkes bu esprilerde ve oyunlarda mündemic bulunan fikr-i menfaatten ârî gayenin hâyattaki menfaat-i gyesi kadar büyük bir cazibeye malik olduğunu teslim eder. Satrancın müptelaları üzerinde ne büyük bir tesir sihr-i amize malik olduğu meşhurdur. Bir golf oyuncusunun bu oyuna merbutiyeti ancak büyük bir aşk ve ihtirası tasvir eden kelimat ile tarif olunabilir. Sanatta hiçbir müfîd gaye olmaksızın o kadar çok gayret ve faaliyet sarf edilmesi pek esrarengiz bir şey gibi görünüyor. Profesör Grosse’nin söylediği gibi bu esrarengiz sarf-ı faaliyet ve gayret keyfiyetine sanat kadar makbul ve muteber olmayan başka saha-i faaliyetlerde de tesadüf edilir. Bedihidir ki ibdâ’-i sanatkârâne bu sair autotelic tezâhürat meselelerinden hiçbir vecihle farklı olmasa idi hamle-i sanatı ayrı yahut bariz bir mesele gibi pîş-i mülâhazâyâ almaya mahal kalmazdı [31] mamafih biz pek zan etmeyiz ki profesör Gross bile mahsûlât-ı sanat ile o saire faaliyetler arasındaki müşâbeheti

ciddi surette müdafaada ısrar etsin: şüphesiz, bir takım ahval vardır ki bir ilim adamını bütün gayretini müspet hakikat ihtiyacını hiç tatmin etmiyor gibi görünen gayet mücerred bir vazifeye hasrettiği görülür. Fakat bu kabil taharriyatındaki cazibenin ilmi olmaktan ziyade bedîî olup olmadığı henüz halledilmiş bir mesele değildir. Riyâziyât-ı âliye kemmiyeti mücerrede aleminde yaşayanlar için bu ihtimâl ki sanatın mücerred bir şeklinden, sessiz bir mûsikîden, kelimesiz bir şiirden başka bir şey değildir. Sair bir takım ahvalde de sırf ilmin ototelik bir gaye sıfatıyla takibinden gösterilen şevk ve keremi bir itiyad-ı müktesib neticesi olmak üzere izah edilebilir. Bir ihtiras erbâb-ı tedkik ve tettebbu, ekseriya hasisler gibi faaliyetlerinin gayei nihayelerini gözden gaib ederek bütün dikkatlerini vesait üzerine toplayabilirler. Bu suretle, bu derece-i taliyedeki maksat üzerinde toplanan büyük bir kuvvei cazibenin heyecanı kıymetlerin inkarı keyfiyeti mevzu-i bahs olamaz. Fakat bu kabil ototelik faaliyetler sanatın ototelik faaliyetleriyle mukayese edilince görülür ki onlardaki ihtiras ne kadar şedid olursa – olsun ibtidâ-i değildir, diğer bir şeyden müştekidir. Her halde şurası da aşîkardır ki [32] bu ihtirasın istisnai bazı ahvalde ve bir isti'dâd-ı mahsus sahibi fertlerde vücud bulabilir.

Sanat arzusu ile oyun ve ispor muhabbetini de aynı miyar sayesinde birbirlerinden tefrîk edebiliriz. İspor ibtilası fertlerde yahut milletlerde ne kadar muhtirasane olursa olsun umumi ve ibtidâî bir hamle diye icad-ı bedai ihtiyacına kıyas edilemez. Bütün dikkatlerini yalnız tarihi sanatta kablelmedkik âsâr-ı mükemmeliye atfededen feylosoflar hamlei sanatında yalnız bazı müstesna zevâtta mevcut ve meşhud olduğu iddia edilebilir. Fakat bütün sanat hâyatını büyük ve harika amiz bir hale hasretmek isteyen bu mütâlâa psikolojiye müstenid bir hikmet-i bedâiyide kabil-i müdafaâ değildir.

Şübhesiz ki şimdiki milletlerde tevîd-i âsâr eden sanatkarların miktarı umum halka nispetle kabil-i ihmal bir derecededir. Kezâlik, umumi bir fikre muhalif olarak, şairlerin, ressamın ve dram muharirlerinin hatta daha aşağı kabilelerde bile ayrı bir sınıf teşkil etmeleri pek muhtemeldir. Fakat hamle-i sanat bir psikoloji meselesi olmak üzere tetkik edildiği sırada, taharriyyât yalnız alenen bazı sanatları ifa eden birkaç ferde hasr olunamaz. Sanatkârâne “kudret” mevzu-i bahs oldukça bu kimseler şüphe yok ki sair [33] insanlardan ayrı bir mevkide bulunurlar. Fakat bunların bazı hususi hamlei ruhi ile de sair insanlardan farklı olduklarını iddia etmek için elimizde bir senet yoktur. Mükemmeliyet-i sanatkârâne nokta-i nazarından Goethe'nin gençlik şiirleriyle bir mekteplin yazıları arasında koca bir dünya vardır. Fakat, psikoloji itibarıyla mektep talebesinin şiirleri de dünyanın en büyük şairinde görüldüğü derecede kuvvetli bir ifade-i şairane ihtiyacının mahsulü olabilir. İyi ve kötü, malum ve meçhul, her faaliyet-i sanatkarane tezâhürü bizim gayemiz için müsavi surette tevîd-i âsâr eden meraklıları da meşhur sanatkarlar gibi hesaba idhal edeceğiz. Hatta kendileri için şayan-ı memnuniyet bir ifade-i bedîîye tarzı bulamamış olan bu zavallı kimseler, arzu-i sanatkârânenin cihan şümül olduğunu ispat eden bir delil diye irâe edilebilirler. Sanat mefhûmu, en umumi manasıyla tasavvur edilecek olursa; tabii surette yaradılmış her fert, hiç değilse hâyatın bazı devrelerinde bir sanatkârdır denilebilir. Kendi kendisinde sanatkar kudreti yoksa da herhalde hevahası vardır.

Bunun içindir ki sanatkârâne faaliyet hususunda gösterilen şevk ve himmeti pîş-i mülâhazâyâ alacak olursak hamle-i sanatın, yukarıda bahsi geçen fikri menfaatten arî diğer gayelerden yalnız [34] daha ziyade müntesir değil daha kuvvetli daha derin olduğunu da teslim eyeriz. Hamle-i sanatı, ancak mefkure-i beşerin büyük ve esaslı bir temâyülünden neşet ettirmek suretiyle izah edebiliriz. Bu keyfiyet, yalnız mefkurevi âsâr-ı sanatı melil-i mütemeddime meşhud olduğu şekilde tedkik eden hikmet-i bedâyi' muharirleri tarafından kafi derecede takdir edilmemiştir. Hülâsa, büyük felsefe-i bedâyi' sistemleri hamle-i sanat için bir münşi bulmak meselesi ile açıktan açığa meşgul olmamıştır. Onların maruf sanatkârların âsârı hakkındaki mütâlâât ve mülâhazâtlardan hamle-i sanat hakkında çıkarılacak fikri, sanatın cihan şümul bir faaliyet-i beşeriye olduğu hakkındaki geniş mefhûm ile gayr-i kabil telifdir. Eğer her sanatkarın gayesi hakikaten, Vischer'in zannettiği gibi, maddi âveriz tesiriyle hakikatten uzaklaşan "fıkr"i asıl mevkine vazı vade etmekten ibaret olsa idi; eğer her sanatkâr farazâ insanın bir tabiatını, âvarız-ı hâyatıyenin tesiri olmadığı takdirde haiz olacağı şekli ne ise o şekilde tasvir etmek istese idi; yahut Tanin tabiratını kullanırsak, sanatkârın asıl gayesi tebayii esasiyenin suret-i mütelakada hakim olduğu bir tabiatı temsil ve irâeden ibaret bulunsa idi; farazâ bir arslanı, o arslanı sair büyük kedilerden tefrîk eden ve sırf arslana olan o safi [35] bariz bir hale koyacak surette tasvir etseydi fikri ihtiyaçlardan hemen hemen mahrum bulunan kimseler üzerinde sanatın haiz olduğu cazibeyi izah etmek pek müşkül olurdu. İbtidâ-i sanat ile yeni sanat arasında bir rabıta bulamazdık, farazâ ekseriya şiir ile mûsikînin tabayii mahfiyei eşyayı anlamak için ufak bir eser-i tecessüs bile göstermeyen "evsâfı galibe" "tebay-i esasiye" ile hiç meşgul olmayan kimseler tarafından mazhar-ı rağbet olmasını da izah edemezdik. Hatta felsefi bir mefkureye malik sanatkârlarda bile bu kabil-i sevaikin biraz hafif olması pek muhtemeldir. Fikircilik itibarıyla tarifler belki hattı zatında bir eser-i sanatın bedîi evsâfını izah edebilirler fakat her hakiki sanatın tevellüdünü icap ve intac sebeb-i mücbiri izah edemezler.

Mamafih bazı muharirler vardır ki hamle-i sanatı dinamik bir surette izah etmek ve bu suretle muharrik kuvveti ta menşelerine çıkarmak ihtiyacını hissetmişlerdir. Aristo bu suretle hareket etmiş ibdâ-i sanatkârâneyi, taklit arzusunun bir tezâhürü diye tefsîr eylemiştir, bu nazariye ile sanatın umumi bir kuvve-i muharrikeyi hayvaniyeye rabt eylediği aşikardır. Bu umumi kuvve-i muharrikenin hikmet-i bedâyi' nokta-i nazardan ehemmiyeti azimesi vardır. Bu sanatın verdiği hazzı ancak taklid-i hareketin psikolojisine istinat [36] ederek izah edebileceğiz, fakat taklidi faaliyet-i sanatkârânenin temeli ve gayesi addetmek biraz gayr-i tabîi olur. Çünkü bazı eşkal-i sanat, farazâ mimari ve sırf lirik mûsikî veya şiir vardır ki bunlarda hiçbir taklidi unsura tesadûf edemez gibiyiz. Aristo'nun, Seneka'nın ve muahharen kendilerini takib eden zevâtın nazariyeleri ancak "taklit" kelimesine umumiyetle haiz olduğu manadan daha vasi' bir mana atfedilmek suretiyle muhafaza ve müdafaa edilebilirler. Fakat Engel ile beraber, bedeni hareketleri "düşünceleri taklit eder" diye telâkki ederler yahut hikmet-i bedâyide "dairevi bir aksülamelden bir taklit hadisesi gibi

bahseyleyenler bile binnisbe bir makine hareketini andıran bu tezâhüratta insanları bedî faaliyetlere sevk eden fikri bir hamle eseri görmekten acizdirler. Bunun için sanatın, bütün eşkalinde adi bir müşahatten daha fazla bir şeyi temine çalıştığını söylemeye hacet göremeyiz.

Hakiki bir sanatkârın “hoşa gitme” keyfiyetini kendisine yegane gaye ittihaz etmediğini uzun uzadıya izaha kalkışmak da zaittir. Sanat nazariyesi ile ilim hüsnü arasındaki zaruri karışıklık bazı hikmet-i bedâyi’ muharirlerini faaliyet-i bediyei “hoşa getmek suretiyle insanları cezbedecek eşya yahut objektif ahval ve şerait yaymak” yolundaki temâyül ve hamleden [37] inbiâs ettirmeye sevk eylemiştir. Bu kabil mütâlaât istifai tabiyeden mütevellid bir sanat-ı hayvaniyenin vücûduna kail olanlar pek mülayim gelecektir. Mamefih kabil-i inkar değildir ki cins-i diğeri nazar-ı tevcîh ve iltifatını celb için kullanılan vesait-i cazibe, muhtelif sanatlarda müstamel malzemenin bir kısmını temin ve ihzâr etmektedir. Asıl tarifine nazaran harici sevaik ve esbâbdan müstakil olan bizzat hamle-i sanat ile bu muhtelif vesait-i cezbinise hiçbir münasebet ve irtibatı yoktur.

Profesör Baldoye’nin mütâlaâtında “hoşa gitmek suretiyle cezbetmek sevk-i tabiyesi”nin yerini “kendi kendisini arz ve teşhir etmek ihtiyacı” tutar. Nazarı nokta-i nazardan onun bu fikri daha kolay kabil-i müdafadır. Bir halka kendisini arz eden her eser iddiada kendi kendisini teşhir unsuru mevcuttur. Kelimenin en vasi’ manasıyla, ortada bir halk olmasa hiçbir sanat vücûd bulamazdı. Fakat bu “kendi kendini teşhir” keyfiyetini hali hazırda icra manasını tazmin etmek şartıyla farazâ en samimi ve şahsi lirik şiir misallerinin gayesi diye irâe etmek biraz müşküldür.

Bu tarz tefsîri müdafaa edenlerce, eşkal hakkında görülen tenvi’in bizi bir değil mütadid sanat hamlelerinin vücûdiyeti kabule sevk ettiğini söylemek şübhesiz ki kabildir. Tetetbuatımızın bu noktasında [38] bu kabil münakaşaya girişemeyiz. Fakat hiç değilse bütün saha-i sanata kabil-i tatbîk olacak izahatın kısmi tariflere mürecceh olduğu kabul olunmalıdır.

Sanatı, insanı oyuna sevk eden hamleden inbiâs ittiren nazariyelerin hiç değilse böyle umumi bir vasfı haiz olmak gibi meziyetleri olduğu kabil-i inkar değildir. Bir ispor faaliyeti mefhûmu harici, ihtiyara makrûn bir menfaat avamilinden istiklali tazmin eder, bu vasf ise hemen bütün hikmet-i bedâyi’ muharirlerinin fikrinde her eser hakiki sanatında bulunmak lazımdır, binâen aleyh Schillerin mahsûlât-ı sanatkârâneiyi sair “Grohour” eşkali faaliyetten tefrîk için bu oyun hamlesine müracaat etmesi şayan-ı hayret görülmemelidir. Schiller’in - ve nazariyeye fizyolojiye ait bir misal veren – Spencer’in kullandıkları tarzda oyun mefhûmunun menfi bir hatt-ı fâsıl olmak itibarıyla bilhassa haiz-i ehemmiyet olduğu pek doğrudur. Fakat Şiller bile “fazla-i hâyatın hayvanı fiil ve harekete sevk eden” kuvvetinden bahsettiği zaman müsbet ve amile binayı mütâlâa ediyor demektir. Diğer taraftan Spencer’in nazariyesinde her fazla-i kuvvet ile müterâfik bulunan o asabi boşalmaya “isti’dâd-ı şedid” pek kuvvetli diye kabul edilmek lazım gelen muharrik unsuru irâe eder. Malum olduğu üzere Spencer ve Ellas, Hudson bu fazla-i kuvvet esasını hayvanlar [39] daki sanatı izah için kullanmışlar, bedî hükümü dişilere atfeden nazariyeyi reddetmişlerdi.

Bu son muharirlerin dermiyân ettikleri tarzda oyun nazariyesi fizyoloji nokta-i nazardan bir itiraza maruzdur. Doktor Wallaschek tarafından beyan edildiği vecihle, hayvanattan bahs olunurken “fazla-i kuvvet” tabirinin yerine “kuvvetin gayr-i kabiliyet tatbiki” yahut “gayri müstamel kuvvet” demek lazımdır. Profesör Grosse oyun için müterakim fazla artmış bir kuvvete hiçbir vecihle ihtiyaç bulunmadığını daha vazih surette göstermiştir. Fakat bu tenkidat oyunu sevk-i tabiyesini bir dinamik amil olmak itibarıyla haiz olduğu ehemmiyetten hiçbir suretle mahrum bırakmamışlardır. Oyunların kısm-ı azamı – bilhassa gençlik oyunları – sevaik-i tabiye müstenid olduğu Gross’un o meşhur taharriyatıyla sabit olduğu zamandan biri “yalnız damarlarda bol bol kan dolaştığı vakit değil içlerinde bir tek kan kaldığı zaman bile insanı faaliyete sevk eden o şeytani sevk-i tâbi’ bir kuvve-i sâika ve mücebbire gibi irâe edilebilir. Faaliyet-i sanatkârâne bir nevi oyun gibi telâkki edilmekle, hiçbir “fazla-i kuvvet” mevcutiyeti kabil-i irâe olmasa bile o büyük cazibesini izah mümkün olur.

Bu bâbın başında, sanatkârâne faaliyete insanı sevk ve icbar [40] eden kuvvetin ispor ve oyun ihtiraslarıyla kabil-i kıyas olmayacak derecede şedid olduğunu söylemiştik. Fakat, bu faikiyet bu cins oyun bir nevi hususiyeti olmak üzere izah edilmek mümkündür. Faaliyette sanat insanın “en büyük” “en esaslı” sevaik-i tabiyesini isporlara ve oyunlara nisbetle pek büyük derecede tatmine kabiliyetlidir. Gross her devrede halkça hoş geden sanatkârâne şeylerin gerek seyircilere gerek sanatkârlara cengâverane ve bâhîyane bir intibah vesilesini verdiklerini ispata çalışmıştır. Guyau da her türlü huzuzat sanata harp, daha doğrusu mübâreze tarzlarının ne mühim bir rol oynadığını söylemişti. İctimâî hâyatın yudaliyle şikal edilecek olan bir takım sevaik-i tabiyede ve temâyülâtın hayali olsa da her halde serbest bir surette temriyetini temin eden bir faaliyete bu kadar şiddetle rabet gösterilmenin hikmetini anlamak pek kolaydır. Biz hepimiz hal-i esarete bir hayvanız, mahrum bırakıldığımız hâyatın hiç değilse bir hatırasını verebilecek ve onun yerini tutabilecek her türlü işi kemal-i sevk ve hevesle kabul ederiz.

Tekâmül-i ictimâîyenin aşağı merhalelerinde sevaik-i tabiyenin hâyat ile daha hem ahenk olduğu zamanlarda sanatta oyun unsuru şüphe yok ki daha büyük bir ehemmiyet-i halk olmak icap eyler. Âsâr-ı sanatkârâne tevliid-i ve âsâr-ı sanattan zevkiyap olma [41] keyfiyeti hakiki hâyatta pek mühim olan bir takım vazifenin temerrününde hizmet eder. Sanat büyük bir vazifei ictimâîye görür ve mübârezei hâyata bir muavin olarak inkişâf eyler. Profesör Gross tarafından dermiyan edildiği şekilde oyun nazariyesi birçok ahvalde aşağı kabilelerin yüksek bir seviye-i bediyeye vasıl olmalarını bize izah edebilir. İbtidâ-i raksları ve dramları tarihi surette tetkik ederken daima bu nazariyeye müracaat mecburiyetinde bulunacağız. Bu suretle görülecektir ki hamle-i sanatkârânenin izahı için her tarafta taharriyatta bulunmaya bizi sevk eden şey bu nazriyenin ehemmiyetini hakkıyla takdir etmemekliğimiz değildir.

Oyun ile sanat arasında şübhe yoktur ki birçok mühim vassaf-ı müştereke vardır. Hiçbirinde derhal ameli bir fayda yoktur. Mamafih sanat da oyun da esaslı bir ihtiyac-ı hâyatiye hizmet ederler. Bunun için her sanata bir dereceye kadar oyun namı verilebilir. Fakat sanat oyundan biraz fazla bir

şeydir. Fazla-i kuvvet sarf olunduğu yahut sevk-i tabiiyi muvakkat surette temrin edildiği zaman oyunun gayesi istihsal edilmiştir. Fakat sanatın vazifesi yalnız âsâr-ı sanat tevellidi faaline münhasır değildir. Sanatın kaffe-i tezâhüratında bir şey vücûda getirilmiştir. Payidar kalacak bir şey vardır. Vakıa bazı tezâhüratta – mesela [42] dansta yahut aktörlükte – eser-i sanat bir taraftan vücûda gelmez diğer taraftan mahvolur, yalnız raks eden kimsenin icad ettiği nizamda yahut oynanan oyun hakkında seyircilerin hafızasında bir şey payidar kalır fakat bu arzidir. Sanatın sanat olmak haşyetiyle tabiat ve mahiyetinde mevcut bir şey değildir. Diğer taraftan, oyun hamlesinin tabiat ve mahiyetinde sebebiyet verdiği halet-i hissiye yahut fikriyeye bir şekl-i sabit ve main vermeyi icap edecek bir şey yoktur, güzellik ve nazım gibi evsâf-ı bediîyenin ilmi surette tarifleri ne kadar müşkül olursa olsun âsâr-ı sanatı her kuvvet-i tefrîk ve temyiz ederler. İşte bu evsâf-ı bediîyeye oyun hamlesinin bir neticesi diye izah etmek kabil değildir. Şiller'in, Spencer'in, Gross'un nazariyeleri şübhe yok ki sanatın menfî mehekk-i temyizini izah edebilirler, fakat taklit nazariyeleri veya Darwin'in mütâlaaları gibi bunlarda sanatın tabiat ve mahiyeti hakkında bize müsbet bir fikir veremezler

Hamle-i sanatı bediî tevellid-i âsâra bir temâyül sıfatıyla anlayabilmek için bunu, tabiat ve mahiyetinden bilhassa sanatkârâne evsâf-ı istihracı kabil olan, diğer bir vazifeye rabteceğiz. Bu vazifeyi de zanederiz ki heyecanî ifadelerin faaliyetlerinde bulmak kabil olur.

Binâen aleyh hamle-i sanat meselesini hal için hissiyatın ve ifadenin psikolojisine müracaat ediyoruz.

[43] Üçüncü Bâb

İHTİSASLARIN HALET-İ HİSSİYELERİ

The feeling ton of sensation

İbdâ'-i sanatkârâneye insanları sevk eden kuvvetin hissiyatın psikolojisi ile izah olunacağını ispata girişmeden evvel halet-i heyecan nazariye-i umumiyesine biraz atf-ı dikkat etmeye mecburuz. Evvel emirde his ile hareket arasındaki münasebeti meydana çıkarmadan, menşeleri heyecana müteallik ahval ve şeraitte mündemic olmak itibarıyla bu kabil faaliyetlerin hikmet-i bedâyi' nokta-i nazarından ehemmiyetlerini ispat etmek gayr-i kabildir.

Sırf psikolojiye taalluk eden bu tefehhusatta hikmet-i bedâyi' müteallik her türlü mülâhazâtı bertaraf etmek faydalı olur. Asıl mühim olan nokta-i fikri avamili en basit şekilleri altında elde edebilmektir. Binâen aleyh en aşağı hissiyat sırf madde-i ihtisaların halet-i hissiyeleri yahut asıl hikmet-i bedâyi' [44] hakkındaki bütün eserlerde nazar-ı ihmal ile telâkki edilen rahat ve rahatsızlık gibi en müphem heyecan haletleri bu tetkikat-ı evveliyede büyük bir kıymeti haiz olabilirler.

Sarih surette maddi bir menşei malik olan halet-i hissiyelerle bahse başlamak müreccedir. Çünkü bu hedonic unsurlar, hat unsurları, tecrübî bir tefehhusa maruz tutulmuşlardır. Halbuki

mürekkeb heyecanlar ve hissiyatlar böyle bir tetkike tabi bulundurulamazlar. 1887 de Fere ihtisas ile hareket arasındaki münasebete dair bazı mühim tahriyatını neşretti. İnsanları muhtelif muharrikata ve münabbihat-ı hariciyeye maruz bulundurmak suretiyle ispat ettiği bu muharrik ve münabbihlerin her biri bedenin faaliyetlerinde bazı tadilatı icap ederler. Bu tadilat, muharrik ve münabbihlerin şiddet ve devamına göre ya bir teşdit yahut bir tevkîf tesiri gösterirler. Tecrübelerde kullanılan aletler aksü'l amel müddetinin kısaltıldığını ve kuvvetin arttığını gösterdiği zamanlar, tecrübeye maruz olan kimse bir haz hissi duymuştur. Elim bir muharrik ve menba ise tenakus-ı kuvvet ile müterâfık bulunmuştur (1).

Ahira Lehmann'ın yaptığı tahriyat bu netayici esaslı noktalarında teyid etmiştir. Mamafih Lehmann nazar-ı dikkatini yalnız kuvvetin inkişâfına hasretmemiş, muhtelif muharrik ve münabbihlerin tesiri

(1) Féré: Sensations et mouvements

[45] altında nabzan ve teneffüse gelen tahulatı da ölçülmüştür. Vasıl olduğu netayic şunlardır:

Basit haz ihtisasları iddiayayı devmiyenin inbisatıyla, hatta ihtimâl ki tekalüs-i kabiliyenin genişliğindeki tezâyüd ile, ihtiyarı uzlelerin ve hiç değilse teneffüse merbût uzlelerin asabiyetindeki innervation tezâyüd ile müterâfıktır. Elem ihtisasında, taharrusun ilk darbesiyle sonraki haleti yekdiğerinden tefrîk etmek iktiza eder. Taharrus anında nefes derin surette geçilir. Taharrus kuvvetliyse ihtiyar uzlelerin asabiyetinde bir tezâyüd görülür. Sonra bunu umumiyetle bir gevşeme takip eder. Mamafih bu tecrübelerden haz ile elem hakkında istihraç edebilecek fizyoloji nazariyesi yeni bir şey değildir. Fere kendi tahriyatının evvelce Kant, Ben, Darwin ve Dumant tarafından az çok sarîh bir surette serd edilmiş olan mütâlaatı ispattan başka bir şeye hizmet etmediğini bizzat söylemiştir. İfade hareketlerini yakından tetkik etmiş olan muharriklerin kaffesinde haz hislerinin faaliyet-i mütezayedeye doğru bir temâyül ile müterâfık bulunduğu dikkat etmişlerdir (Grantidet, Darwin, Ben, Bauilleir, Mantagazza). Edebiyatta tesadüf ettiğimiz şekilde halkın zevk ve elem hakkındaki mütâlaası da şu noktayı teslim eder. Neşe ruhumuzun heva [46] hâyatıyesidir. Hüzün, adalet ile karışık bir zıyk-ı teneffüstür(1).”Herkes hareketin ve hiç bir manaya tesadüf etmeyen faaliyet-i mütezayedenin bir haz tevlîd ettiğini bilir. Diğer taraftan, vezaifemizin icrasında tesadüf edilen mananın bir elzem hissiyle müterâfık olduğunu hep tecrübe etmişizdir.

Bu vakalar umumi surette kabul ve teslim edilmiş olmakla beraber aynı surette tefsîr edilme değildir kabil-i inkar değildir. Haz tevellüd eden bu objektif şeraitin his ve idrakı harekete doğru bir temâyül ile müterâfık bulunduğu iddia edilebilir. Bunun aksi olarak hareketin haz tevlîd etmese de bir teşârük mahsulu olmak kabildir. Fakat diğer taraftan ifâ-yi vazîfeyi takviye keyfiyetinin, bizzat tahrik ve tenbihin şuûrda fark olunduğu zaman bir haz gibi his ve idrak olunduğu, hareket tarafından tevlîd edilen halet-i hissiyenin bilavasita derece-i taliyede bir şey olmadığı, bilakis asıl bir haz numunesi olduğu iddia edilebilir.

Teşârük ameliyesinin bütün hissiyatımızın ve hissiyatımıza merbût faaliyetlerin üzerinde haiz olduğu tesiri hiçbir vecihle inkar etmeyiz. Darwin tarafından ispat edildiği vecihle, hayvanlarda ibtidâ-i insanlar gibi en başlı hazlarını sıcaklık ve rahat hazlarının haricinde, avcılık, harp, çiftleşme kavgaları

(1) Amiel : Journal

[47] gibi şedit efal ve hareket ile istihsal etmişlerdir. Bu kadar uzak zamanların hatırası şimdi hissiyatımızın üzerinde icra-i tesir edemeyeceği makam-ı itirazdan dermiyan edilecek olsa her halde şurası kabul edilmek lazım gelir ki ferdin esna-i hâyatında haz ile faaliyet arasında bir teşârük vukua gelmesi için sağlam bir temel konulmuştur. Binâen aleyh, her türlü umumi nazariyeden müstakil olarak teşarikin hazdaki unsur-ı muharriki ziyadesiyle artırmaya hadim bir amil olduğunu teslim etmeye mecburuz. Fakat o ilk devrelerdeki müşâbih haletlerin – zî-şuûrane veya bî-şuûrane – taharri keyfiyetini haz hissiyle merbût faaliyetin yegane temeli addetmek bizce hiç doğru görünmez.

Hamilton ve Ben ile birlikte faaliyetin kendisini hazzın fizyolojiye ait bir şartı diye izah etmek bizce daha sade ve daha sağlam bir şey gibi görünür. Kimyevi, mihaniki yahut ruhi (yani balusta mihaniki) bir tesir ile vukua gelsin, vazifenin tezayidi keyfiyeti hazzın fizyolojiye ait bir şartı diye telâkki edilecek ise, ifâ-yi vazîfede her ne suretle vukua gelecek bir tevaffuku eleme tekabül edecek ise bütün haz ve elem haletleri müşterek bir tefsîr dahilinde cem edilebilirler. Yalnız şurası tahattur edilmek icab eyler ki vazifenin tezayidi hiç [48] bir zaman mutlak bir ölçü ile ölçülmez. Bir ferde haz tevîd eder, bir muharrik ve münebbih diğer fertte eleme bais olabilir. Sıhhatimiz gayet yerinde olduğu vakit bize haz veren bir faaliyet-i bedeniye rahatsız yahut hasta olduğumuz zaman bizde ıstırap husule getirebilir. Bu kabil tahvilatın alakadar olan azaların ifâ-yi vazîfedeki kudret mütehavvilelerine tabi olduğu aşıkardır. Bu kudret azaldığı zaman, alelade bir muharrik ve münebbihi tesir husule getiren bir hareket, bir düşkünlük ve elem tevîd edebilir.

Binâen aleyh haz ile elem izah edildiği vakit yalnız (tenebbühat ve hareket gibi) objektif sebepler tarafından muhtelif azalar üzerinde yapılan tesirata değil bu tesirata maruz olan azaların derece-i iktidarına da atf-ı dikkat etmek lazım gelir. Diğer taraftan, bu derece-i iktidarda tegaddi ameliyesi tarafından temin edilen kuvvete tabidir. Lehmann, bütün bu avamili hesaba katmaya çalışarak şu neticeye vasıl olmuştu: “haz ile elem muayyen bir zamanda azalarımız tarafından lüzum gösterilen kuvvet istihlakı ile tegaddi tarafından temin edilen kuvvet arasındaki ruhî bir muhasile addedilebilir.” Marshall uzun ve zahmetli tefehhusad neticesinde hemen hemen aynı hükmü vermişti: “haz ile elemi tayin ve icap eden şey bir an-i muayyende maddi azalar tarafından istihlak [49] edilen kuvvet ile ahz edilen kuvvet arasındaki münasebetten ibarettir”. Marshall’ın tarifine göre ne zaman müdahhir bir kuvvet bir muharrik ve münebbihin aksü’l-ameli olarak sarf ve isti’mâl edilirse haz doluyor; ne zaman bir muharrik ve münebbih bahsolduğu aksü’l-amel ile bir uzvun kabiliyetten ziyade bir kuvvet sarfına ihtiyaç gösterirse elem his olur.

Hazzın şeraitini sarf-ı kuvvete değil, kuvveti ahzinde yahut müvazeneyi muhafazada aramak lazım geldiğini temin eden nazariyecilere (1) bu suretle layık derecede atıf ehemmiyeti edilmiş oluyor. Fakat bu noktanın ehemmiyet-i zatiyesi derkar olmakla beraber işin dinamik safhasıyla aynı derece-i ehemmiyette tutulamaz. Uzuvarımız iyi beslenmiş, kavi, ifâ-yi vazîfeye kadir değilseler haz hiçbir zaman tevellüd edemez. Hazzın tevellüdü ancak uzuvların hali hazırda vazife ifa etmeleri ile meşruttur. Marshall'ın pek doğru olarak söylediği vechile, fazla kuvvet ve tegaddi neticesinde ahz-i kuvvet keyfiyetleri hadd-i zatlarında hiçbir vakit şûur tarafından idrak edilemezler. Halet-i fikriyelerden bahsedersek, bunların kendilerine tekabül eden faaliyetlerine müterâfik olmaları lazımdır. Marshall'ın fikrinin en başlı meziyeti her halet-i heyecana kabil-i his ve idrak

(1) Dumont: Théorie scientifique de la sensibilité

[50] tezâhüratlarından müstakil olarak, faaliyet tabirleriyle tefsîr olunabileceği iddiasıdır. Keskin yahut şedid bir haz bir muharrik ve münebbihin neticesi gibi menzûr olur. Bu muharrik ve münebbihin kendi şiddeti ile uzvun ifâ-yi vazîfe kabiliyeti arasındaki uygun bir nisbet sayesinde vazife bedenın kuvvet tezâhüratı husule getirecek bir suretle tadil edilmiş olur. Keskin yahut şedid bir elem ihtimâl ki aynı cinsten bir muharrik ve münebbihin eseridir. Fakat ya bu münebbihdeki şiddetten yahut uzuvdaki ifa-i vazife kabiliyetin azlığından dolayı ifâ-yi vazîfeye bir sekte ve tevkif-i ariz oluyor, yani bize bir tevkif-i kuvvet gibi menzûr olan bir faaliyet husule geliyor.

Haz ile elemin bütün mahiyetlerini bu kabil tarifler, düsturlar arasına sıkıştırmak kabil olacağını ümit etmek pek fuzulî bir şey olur. Gerek Marshall'ın nazariyesine gerek halet-i heyecanın herhangi bir umumi tefsîrine karşı nazarı nokta-i nazardan pek kuvvetli itirazlar edilmek kabildir. Hatta birçok ahvalde en basit ihtisasların halet-i hissiyelerini bile “sarf edilen kuvvet ile ahz edilen kuvvet” arasındaki nisbetden istihrâc etmek pek müşkül olduğu teslim edilebilir, fakat heyecan hakkındaki mevcut nazariyelerin kaffesinde hîn-i tatbîkinde bu kabil müşkülata tesadüf olduğumuz için şimdiki halde biz Marshall'ın mütâlaâtını, bazı [51] kusurlarına rağmen bize hedonik hadise hakkında en sağlam izahat teşkil ediyor gibi kabul edebiliriz. Evvelce neşrettiğim bir eserde bu nazariye aleyhinde serd edilebilecek bazı delail münakaşa ve cerh etmeye çalışmışım. Bu kitapta böyle nazari münakaşat bizi asıl mevzudan çok uzağa götürebilir. His ile ifade arasındaki münasebeti hakkıyla anlamak için zannederiz ki heyecan nazariyelerinden münhasıran birini kabul etmeye hiç lüzum yoktur. Marshall'ın mütâlaâtı, bize sanatın tabiat ve mahiyetini değilse de hiç olmazsa hislerimizin harici tezâhüratını izah edebilmemize müsait bir tefsîr temin ederse bununla pek memnun olacağız.

Marshall kendi tarifâtını muhtelif nevi haz ve elemlere tatbîk ederken üç mühim esasa istinat etmiştir: (1) muayyen bir anda cümle uzviyemizin izhar edebileceği kuvvet-i yekünü mahduddur. (2) tagaddidden mütevellid kuvvetin fazlası ithar edilir.(3) kuvvet bir uzuvdan diğer

uzva intikal eder işte bu esaslara istinat ederek “faaliyet”lere değil “halet”lere tekabül ve taalluk eden bir takım hisleri izaha muvaffak olmuştur.

Malum olduğu üzere Hamilton bizim hiçbir şey yapmayarak keyif ve istirahat içinde geçirdiğimiz zamanda duyduğumuz hazda hiç şüphe edilmeyen mühim bir faaliyet unsuru bulunduğunu ortaya vermişti. Fakat ağır işlerden sonra istirahatın neden [52] dolayı pek mucib hazz-ı hissiyat ile müterâfık bulunduğunu fizyolojiye istinaden izaha muvaffak olamamıştı. Eğer ruhi bir sû-i gayret esnasında bizim mahdud kuvvet-i sermayemize müracaat keyfiyeti ve zaif nebatiyeyi adem-i faaliyete mecbur ettiği ve bu adem-i faaliyetinde tagaddiden gelen kuvvetlerin idharına sebep olduğu kabul olunursa, aşikardır ki bu bertarafli sû-i gayret biter bitmez nebatiye kendilerindeki fazıla-i kuvveti hazı evsâfını haiz hareketler şeklinde sarf edeceklerdi.

Faaliyetin tahdidinden elem husule gelmese de hareket tabiratıyla izah olunabilir. Cümle-i uzviyemizin mahdut bir miktarda da kuvvete malik olduğunu ve bu kuvvetin şu veya bu istikamette behemahal faal olması lazım geleceğini kabul edersek bu kuvvetin tabi ve mu’tâd mecrasını sed eden herşeyin tagaddi halleri mucib-i haz olacak surette ifâ-yi vazîfe etmeleri için mukteza-i şeriati haiz olmayan azalarda fazla bir faaliyete ne suretle bais olduğunu mufasssılan izaha teşebbüt etmiştir. “ tegaddi kanallarının doluluğu”, ne “iktidardan mahrum düşmüş anasının istimdadı”na dair söylediği sözler pek şairane teşbihlerden ibaret olduğu için psikolojiye müstenid delail arasında hiçbir ehemmiyeti haiz olamazlar, bu sözler mübhem ve bizzarure [53] kaba bir teşbih diye telâkki olunursa ihtimâl ki hiçbir zaman kemal-i sıhhatle tahlil edilemeyecek olan, fakat herkesçe de malum bulunan bir ameliyeyi tenvîre hizmet edebilirler, insanı yiyip kemiren o adem-i faaliyet ihtisasını hiç duymamış olan bir kimse bu histeki faal unsuru hiç tasvir edemez. Mümânaat uğrayan tazyik gören hamleleri nasıl insanın içinde yiyici bir faaliyet izhar edeceği his ve takdir olunmuştur. Edebiyat, mecburi adem-i faaliyetlerin faal mefkureler üzerinde husule getirdiği işkencelere karşı derin şikayetlerle doludur. Zamanımızda bazı zevâtın tercümeyi halleri, faaliyet-i dimağları harici gayelerden çevrilerek batını tahlillere tevcih edilmiş olan kimselerin ıstırabatı ile doludur. Amiyelik, Kirkegaara’dın itirafatı safiyanesi fikri kuvvetin ceryan-ı tabiyesine sed çekilecek olursa tahripkârâne faaliyette kendisine bizzarure bir mecra açmak mecburiyetinde kalacağını gösterirler bu hakikat Loguv’un şu beytinde basit ve canlı bir surette çoktan irâe edilmiştir:

Ein Mühlstein und ein Menschenhertz wird stets herumgetrieben. Wenn beides nicht zu reiben hat, wird beides selbst zerrieben

fikri dikkatin tebdil-i mevki etmesi kuvvetin bir mecra bulmak suretiyle bir uzuvdan diğer uzva intikaline tekabül ve tavafuk ettiği için tevkif edilen faaliyetlerin nakabil tahammül bir elim-i şedid [54] halinde hissedilmesine sebep olur, fakat bu ameliye aynı zamanda tahvif ve teskin imkanını da tazmin eder, tahdidaddan mütevellid ıstırabat batını doğru tevcih istikamet zaruretinde kalan tevkif edilmiş hamleden tevellüd ediyorsa herhangi bir faaliyet-i hariciyenin bu mümânaat izale edileceği aşikar demektir. İhtimâl ki haz, o mümânaata uğrayan uzuv ifâ-yi vazîfeye başlamadan evvel temin

edilemez. Fakat haiz-i münasebet, diğer azaların birinde bunun yerini tutacak bir faaliyet, elemi teskin ve tahfif edebilir. Bir tahdid ve takyid hissini def'i ve izale için sevk-i tabii ile yazdığımız o mübhem, o gayesiz hareketlerin hikmeti işte budur. Henüz münasip surette kendisini ifade yolunu bulmamış olan her kuvvetli halet-i heyecaniye bir an için ihtisası husule getirir. Pek galeyana gelmiş bir zevk ekseriya kendisini bir takım rakslar ve şarkılarla izhar eder. Doğrusu aranırsa bu, bir hazzı ifade etmekten ziyade yeni tevellüd eden bir elemi teskine hadim bulunur. Şiddetli hareketler, uzviyetin kendi tabii muvazenesini bulmak için kullandığı bî-şuûrane çareler gibi icra-i tesir ederler.

Şiddetli bir elem ihtisasatında bu kabil bir sevk-i tabiyenin icra-i tesir etmesine intizar olunabilir. Faaliyette, îfâ-yi vazîfe kudretini yahut, psikoloji istilahatıyla, dikkat kuvvetine arız olan tahdidatın idrakı bizi şiddetli hareketlerle elemenden kurtulmak çaresini [55] taharriye sevk eyler. Vahşi kabilelerin rakslarında bazıları şübhe yok ki ayin işkencelerden mütevellid ıstırabatı tahfife hadimdirler. Fakat tabiidir ki bu ibtal-i hisse hadim çarelere ancak istisnai bazı ahvalde kasdi olarak tevessül edilir. Umumiyetle bunlar asabi gerginliğin bir teşâsuatı gibi telâkki edilmek lazımdır. Şuûr bunları o kadar az idrak eder ki kendilerini sevk-i tabîyeden mütevellid diye addetmemiz hemen hemen kabil olmaz. Şiddetli bir elem ihtisasını adeta doğrudan doğruya bir fizyoloji neticesi olmak üzere takip eden hareket tezâhüratından başka müdafaaya yahut ictiraba dair bazı pandomima faaliyetleri vardır ki elemin objektif bir menbaı bulunduğu fikri tarafından tevliğ edilir. Evvelce vücûd bulmuş bu kabil haletlerden mütevellid teşarûkat neticesi olarak bu aksü'l-amel, ekseriya hissin sebebi olmak üzere irâe edilecek muayyen bir şey bulunmadığı zamanlarda da nümayan olur. İbtidâ-i kabilelerde elem pandomiması şübhe yok ki hissin mahiyeti hakkında esâtiri bir telakkiden neşet ediyordu. Elem, bedenin silkinip atabileceği yahut ictinab edebileceği maddi bir şey gibi telâkki olunuyordu. Kaba, nakıs bir şey olmakla beraber bu zehap bizim sevk-i tabîye müstenid aksü'l-amellerimize o kadar merbût birşeydir ki en münevver bir adam bile bunun tesiratından kendisini tamamiyle kurtaramaz. Bu suretle, eleme karşı hareket aksü'l-amellerinden maddi bir temâyül ile birlikte [56] icra-i tesir eden fikri bir amil de daima mevcuttur.

Bu suretle, elem, haiz olduğu kuvve-i mania vasfından sırf nazarla, hele bilhassa pek şedîd olduğu zaman, bir hareket sâiki gibi icra-i tesir edebilir. Şiddetli ıstırabat-ı maddiyyenin bazı müsait tesirat-ı tabiyye icra etmesinin hikmeti işte budur. Bu ıstırabat yalnız dikkati avutmaya hizmet etmez, eksilmekte olan kuvve-i hâyatiyeyi müsebbit bir surette tahrik ve tenbihe de hadim olur. Ekseriya elemi faaliyet-i fikriyede bir tezâyüd takip etmesinin sebebi de budur. Çıbanlarını tedavi ettirmesi kendisinin iktidar ve kabiliyetine sekte îrâs edeceğini söyleyen Mişel'in sözlerinde ihtimâl ki hakikatten ziyade istihza mündemicdi. Fakat yaraların ve şiddetli ağrıların bazı sanatkâr mizacları üzerinde kuvvetli bir menba hizmeti gördüğünü ispat edecek misaller mevcuttur.

Elemin bütün tesiratı münebbihesi bittabîi her heyecan nazariyesinde hesaba katılmak iktiza eder. Fakat Fahenrik'in zannettiği gibi bu tesirat hiçbir zaman yukarıda serd ettiğimiz tarif aleyhinde bir delil diye irâe olunamaz. Eleme karşı aksü'l-amel, ihtisası o kadar ani surette takip eder ki bunlar kendi ifadelerinde tefrîk edilemezler. Fakat şurası daima hatırdâ tutulmalıdır ki

faaliyetler ister elemin taht-ı tesirinde nūmayan olsunlar ister elemin izaleye çalışsınlar, derece-i taliyede bir takım tezāhür ettirilir. [57] Halet-i hissiye bu tezāhürat ile tedricen kesb-i zaaf ve sükun eder. Tesirat-ı münebbih'e ister intiba' anında nūmayan olsun ister yalnız ihtisas tamamıyla zî-şu'ur bir hale geçtiği vakit nūmayan olsun, elemin en şedit olduğu dakika kuvvetin hariçte inkişâfı en az olduğu zamandır "ifade" tabiri en dar manasıyla telâkki edilirse yani bir halet-i heyecaniyenin fizyolojideki mukabili manasına alırsa elem yalnız bir surette ifade edilebilir: mūmānaat.

Haz haletlerine gelince, bunlarda birinci derecede ve derece-i taliyede tezāhürat farkı tesis etmek daha müşküldür. Her yeni hareket aynı hissin yeni bir ifadesidir. Bu his yorgunluk kendi hususi tesirini icra etmediği müddetçe yalnız bedende inikas eden bu mükerrer ifadelerle takviye edilir. Eğer haz tek bir uzvun vazifesindeki tezāyüdden neşet etmişse bu tahrik ve tenbih, vezaif beynindeki tesanütten dolayı tedricen bedendeki sair sahalara da şamil olur. Faaliyete iştirāk eden azalar ne kadar çok ise bizim duyduğumuz ifâ-yi vazife ihtisasları da o kadar çok, hazzımızın servet ve tenevvü' hususundaki kazancı da o kadar büyük olur. Müphem bir kuvvet, itminan yahut kudret hissi ancak kendisini maddi yahut fikri bir faaliyet ile ifade etmek suretiyle bir vuzûh ve şiddet kesbedebilir. Fakat tahrik ve tenbih bu suretle haz haletlerinin hissiyle doğrudan doğruya [58] merbût ise de diğer taraftan şurası da kabul olunmak iktiza eder ki – yukarı da söylendiği vecih ile – teşārük tesirleri de onların faal tezāhüratlarını takviyeye hadim bulunurlar. Mamafih bu ikinci derecedeki hareket sevaiki asıl hissi yalnız tezyid edebilir. Binâen aleyh hazzın "ifade" tarikiyle kendi kendisini takviye ettiği söylenebilir. Elem ise bilakis ifâ-yi vazîfeye gösterilen mūmānaatın bütün uzviyete yayılması nispetinde teşdid-i kuvvet eder. Fakat yalnız faal tezāhürat ile tahfif olunabilir. Yukarı da gösterdiğimiz vecih ile, hareket keskin ıstırabatımızı tahfif edebildiği gibi men' ve tehdidin o birbirinden fark edilmeyen elemlerinden de bizi tahlis edebilir.

Haz hissi altında bizi, ihtisâsî teşdid edici ve bunu şuûrumuz için daha kabil-i idrak hale getirici harekate sevk eden o mehafiz hâyat temâyül, bir elem duyduğumuz vakit de şiddetli hareket sarfiyatında bir sükûnet ve azade-gî ramaya bizi sevk eyler. Her iki taktirde de faaliyet bir ifadedir. Bu iki manalı tabiri isti'mâlden kurtulmanın çaresi yoktur gibi görünür. Fakat, bizzat iyilik hissi istikametinde icra-i tesirattan ifade ile bu hissi tahfif ve teskin eden, ifade arasında katı bir fark gözetmek elzemdir.

[59] Aşağıdaki bâbda, ifade kanunlarını girift heyecan haletlerine tatbik ettiğimiz vakit bu fark daha büyük vuzûh ile göze çarpacaktır. Şimdilik ihtimâl ki mevzudan uzaklaşıyoruz hissini veren bu psikoloji tetkikatının hikmet-i bedâyi' ait bazı neticelerini de aşağıki bâbda ortaya koymak kabil olacaktır.

HEYECANLAR

Bu bâbda başlayacağımız mürekkeb heyecan haletlerinin tetkiki de yukarıda basit ihtisas hislerinin tetkikatı hakkında serd edilen kuyud-ı ihtirâziyeye tabidir. Heyecanın tabiyyet ve mahiyyeti hakkında kati bir izahata vasıl olmak maksadını takip etmediğimiz gibi psikoloji kitaplarında teklif ve dermiyan edilen muhtelif heyecan nazariyelerini de tenkit etmek fikrinde değiliz. Hikmet-i bedâyi' ait bir psikoloji tefahhusatı için bize yalnız fikri haletlerin harici safhaları, haricdeki tezâhüratları kifayet eder. Binâen aleyh, basit bir his ile heyecan arasındaki münasebetin neden ibaret olduğunu hakkıyla bilmek gibi bir mübâhîseye girişmeye ihtiyacımız yoktur. Gerek haz ile elemi nev'i kendilerine has birer unsur gibi telâkki eden gerek bunları ihtisaslar veya heyecanlar arasına idhal eyleyen bütün [61] muharirlerin tek mil heyecanlarımıza dahil olan "hedonik" unsurun, haz unsurunun ehemmiyetini taktirde ittihat etmeleri bizim için kafidir. Umumi surette teslim edilen bu vakadan hareketle, mürekkeb heyecanlarda nümayan olduğu şekilde ifade hamlesini basit "hedonik" haletlerin tetkikatından çıkardığımız kanun ile izaha çalışacağız.

Heyecan haletleri ile ihtisasat hareketleri arasında hâyatı ve zaruri bir irtibat mevcutiyyetini kabul edenler böyle bir fikrin meşruiyetine karşı pek itiraz edemezler. Fiiliyatta da, asri psikoloji mütéhasssıslarından bu irtibatı inkar etmiş olanlar çok değildir. James ile Lanke'nin serd etmiş oldukları nazariyeyi en iyi bir surette dermiyan etmek hususunda şüphe yok ki birçok münakaşa cereyan ediyor. Nazariyenin umumi surette münakaşasında pek imkan vardır. Fakat, James'in bu nazariyeyi istinat ettirdiği müşahede yani bedeni itiraz ve alaime malik hislere merbût olmaksızın bir heyecan tahavvül etmek bizim için muhal olması keyfiyeti bugün her türlü itirazdan salim gibi görünüyor. Heyecan haletlerini bilhassa tedkik etmiş olan muharirlerin hemen kaffesi gerek James'den evvel gerek James'den sonra bunda ki tahavvülatın ehemmiyet esasiyesini takdir ve teslim etmişlerdir. Bu bâbda Ben'in, Ribot'un, Fere'nin, Polhan'ın, Godfernaux'un mütâlaalarını zikretmek kafidir, [62] hatta, umumi cihette James'in mutalaatı aleyhinde ahz-ı mevki eden profesör Stout bile heyecanlar hakkındaki faslında James'e nokta-i hareket teşkil eden o fikre hiç itiraz etmez. Kendi fikri haletlerine biraz atf-ı dikkat eden kimselerin kaffesince fark edilmiş, anlaşılmış olan bir keyfiyeti teyit için bütün bu zevâtan istişhadatta bulunmak bir parça lüzumsuz bir zahmet gibi görünür. Hiçbir zaman havf, hiddet, keder gibi şiddetli bir heyecan hissetmeyiz ki aynı zamanda teneffüs ve devran vazifelerinde vukûâ gelen bir tahavvül ihtisası ile müterâfık olmasın. Kezâlik ihtiyari azalatımızın faaliyetlerinde de bir tahavvül vukûâ geldiğini duyarız. Şiddetleri hafif olan, bu kabil bir tahavvül vukûâ hissedilemeyen heyecanlarda da tahavvülün daha hafif bir nisbette ve ihtimâl ki muhtelif uzuvlarda vukua geldiğini bi-hakkın farz edebiliriz. Tabâbetin seriri ve tecrübi taharriyatı, psikoloji laboratuarlarında yapılan tecrübeler ispat ediyor ki her fikir, hatta en mücerred nev'idenden bir fikir daima uzvi ve bedeni faaliyette bazı tadîlat ile müterâfıktır. Bu tadîlat,

basit ihtisasata müterâfık olan tadîlata müşâbihdirler. Fakat onlardan daha hafiftirler. Binâen aleyh, heyecanlarda ve hissiyatlarda da his unsurunun basit haz ve elemde olduğu gibi bu tadîlatın münebbih yahut mani olmak vasıflarına, şiddetlerine merbût bulunduğuna [63] hükmedebiliriz. İster basit bir fizyoloji münebbih ve muhariki tarafından doğrudan doğruya tevliğ edilsin, ister his ve idrakler, hatıralar, fikirler vasıtasıyla bilavasıta vücûda getirilsin bütün hedonik haletler (haz haletleri) bu suretle, birer his olmaları itibarıyla, esasen birbirlerine müşabih gibi telâkki edilebilirler. Neşe ve keder gibi ve çok tefekkür ve zî-şuûrâne veya bî-şuûrâne îrâde unsurlarıyla birlikte tam heyecanlar bittabi basit bir haz ve elemin halet-i hissiyesinden tamamiyle farklı şeylerdir. Fizyolojiye müstenid psikoloji, muarızlarının iddia ettikleri gibi his zevkin verdiği lezzetleri bedîi hazlara yahut dini heyecan ve galeyanlara teşbih etmez. Biz bir hisse bunu duyan kimsenin kalbinde onu izah için müracaat ettiği fikri telâkkiye göre bir “mevki” tayin ederiz. Fakat böyle bir hissin bir “his” olmak itibarıyla “kuvvet” yeni müterâfık olduğu uzvi tahavvulat ile ölçeriz. Gerek havastan mütevellid lezzetler gerek şevk ve heyecan gerek ibadet ve kanaat heyecanı hep böyle uzvi tahavvulat ile müterâfıktırlar. Bu uzvi tahavvulatın daima aynı cinsten oldukları iddiasında değiliz. Hedonik ihtisas şekillerinin en sadesinde nebatiyede vukûa gelir. Heyecanlar da bizim ihtiyari azalatımızın hareketi ile müterâfık bulunur. Hissiyatta bilhassa uzv-ı tefekkürde [64] ahz-ı mevki bir faaliyete tekabül edebilir. İşte bu farklardan dolayı haz ve elemin gerek devamında gerek şiddetinde sair mühim farklar tahaddüs eyler. Fakat bütün bu muhtelif tehdidat asıl esası vakayı değiştiremez. O da hazın daima vazaif-i hâyatiyede bir takviye ile; eleminde bir düşkünlük ile müterâfık bulunmasından ibarettir.

Heyecanlarımızı hakkıyla izah edebilmek için şüphe yok ki heyecanlarla birlikte vukûa gelen bütün o karışık fizyoloji ameliyelerini vazaifin takviyesi, vazaife îka mümânaat edilmesi gibi basit tabirler içinde toplayabilmek pek şayan-ı arzu olunurdu. Halbuki bu ancak bazı ahval-i nadire de kabil-i icradır. Mesela, kibirde, hacalette faaliyetin teshîl yahut tasib ve men’ edilmesi gibi bir takım ahvalin bir takım his ve idrakler ve fikirler hasıl ettiğini görüyoruz ki bunlar ihtisastan mütevellid haz ve elemeler de basit fizyoloji münebbih ve muharriklerin tevliğ ettikleri şeylere müşâbihdirler. Kezâlik Lehmann anası tarafından terk edildiği zaman bir çocuğun hissettiği elemin tevkif edilmiş bir faaliyet ihtisasına ircâ’ edilebileceğini söylüyor ki bunu kabul edebiliriz. Bir ziyadan sonra bizim hissimizi de aynı surette izah etmek kabildir. Bizim nokta-i nazarımızdan bu daha ciddi bir şeydir. Çünkü bizim havasımız, düşüncemiz ve yahut bedeni kudretlerimiz [65] için bir faaliyet vesilesi birdenbire ortadan kalkmıştır. Fakat bizim, bütün mürekkeb heyecanlarımızın bu suretle tahlilatına kalkışmak pek zahmetli olacağı gibi lüzumsuzdur da. Bir heyecanda manzûr ve meşhud olan o karma karışık fikri ve îrâdi unsurlar arasında haz ve elemin uzvi şeraiti fark olunamadığı vakit bile, müşabehete bakarak, halet-i hissiyeye, vazifenin takviyesi yahut mümânaat ve sekteye uğraması gibi bir halin müterâfık bulunduğuna hükmetmeliyiz.

“Sırf hissi” dediğimiz şey kabil tasavvur olan terkiyatın kaffesinde aynı halde kaldığına bakarak basit haz ve elemelerde olduğu gibi daha yüksek heyecanların ve hissiyatların tezâhüratında da aynı hadiseye tesadüf edeceğimize hükmederiz. Vakıa, tam hiddet, neşe, memnuniyet gibi heyecanlarda – neşesinden gülen, raks eden bir çocukta olduğu gibi – sırf ifade aşkıyla ifade keyfiyeti nadiren gayr-i mahlut, saf bir halde bulunur. Fakat bu mürekkeb haletlerde bile fizyoloji tahavvülatıyla doğrudan doğruya müterâfık olan hamleyi – haz halini daha şiddetli meydana koymaya yahut elem halini teskin etmeye bir makine hareketi suretinde sai olan hamleyi – his bais olan harici sebebe tekarüb yahut ondan tebâtüd edildiği zamandaki zî-şuûrâne ve zi-idrak faaliyetlerinden zihinde tecrübe suretiyle tefrîk edebiliriz. Yalnız şurasını [66] tahattur kifayet eder ki ihtisas duygularında olduğu gibi, bir heyecan ile doğrudan doğruya yahut teşârik dolayısıyla merbû olan bu kasdi hareketler sırf bir makine gibi vukua gelen ifadelerle aynı istikamette tesir edeceklerdir.

Mesela, hiddeti ele alırsak, herhalde nazari surette şu tefrîki yapabiliriz. İlk mümânaat üzerine sırf bir fizyolojiye ait aksü’l-amel gibi vukua gelen ve binâen aleyh bir düşmana hücum fikrinde hiç inbiâs etmeyen faaliyet ile, hakiki yahut hayali bir düşmana galebe için bütün kuvvetimizle bizi atlatmaya sevk eden zî-şuûrâne aksü’l-amel birbirlerinden ayrılabilir. Fakat, biliriz ki bu iki cins ifadenin her ikisi de birbirine müşabe-i tesirat-ı fikriye husule getirebilir. Dikkatimizi, ister sırf hiss unsuru ile buna müterâfık faaliyetler, ister heyecanın basit bir haz ve elemenden tefrîkine hadim olan fikri ve îrâdi unsurların halitasına atfedelim, görürüz ki faal tezâhürat, hissin müsbet haletini daima takviye eder. Zaten hissin bu müsbet haletini daima takviye eder. Zaten hissin bu müsbet hali de îfâ-yi vazîfe keyfiyetinde vukua gelen bir takviyenin inikasıdır. Hissin menfi hali ise bu faal tezâhürat sayesinde sükûnet bulur. Hissin bu menfi hali de îfâ-yi vazîfe keyfiyetinin uğradığı bir sekte ve mümânaattan münbaisdir.

Muhalefet heyecanların hepsi hakkında bu mutalaayı ayrı ayrı [67] ispata kalkışmak, yukarı ki bâbda dermiyân edilen delaili lüzumsuz yere tekrar etmeyi icap edecektir. Binâen aleyh, tamamiyle inkişâf etmiş heyecanların mahiyeti mürekkebeleri icabatında olarak ifadenin tesirâtı sui tefsîrâta müsait bulunan bazı nadir ahvalden bahsedeceğiz. Mesela psikoloji kitaplarında ekseriya hazz-ı âver heyecanların, ifade edildikleri nisbette şiddetlerini gaib ettiklerine bir iddiaya tesadüf olunur. Heyecanın fizyolojiye ait temelini, tutar asabiyede gören Spencer “bir neşe ne kadar zabt edilirse o kadar kuvvetli” olduğunu ispata çalışmıştır. Fakat gösterdiği delail hiç de kavi değildir. Tuhafılığı gayet iyi, ince bir surette takviye eden kimselerin en tuhaf, en gülünecek şeyleri ekseriya gayet ciddiyetle yapmaya ve söylemeye kadir olduklarını ileri sürüyor. Halbuki bu misalde neşe, tuhafılık hissiyle karıştırılmıştır. Tuhafılık hissi tamamiyle fikri bir mevhibedir. Neşeli bir isti’dâdın vücûduna ihtiyaç bile göstermez. Asabi kuvvet, harici faaliyetlerle ne kadar az sarf edilirse fikri amiliyyede o kadar müsemmir bir surette icra olunabilir. Bu suretle az gülen kimsenin gayet iyi lâtifeler söyleyebilmesinde fizyolojiye müstenit bir sebep vardır. Fakat ağızları kahkahadan daima açık olan bir takım adamlar şübhe yok ki en muktedir lâtife gülerden ekseriya daha bahtiyardılar.

Aklı başında bir adam Swift'in bahtiyar olduğunu iddia edemez. [68] Mamafih, neşenin de manasız bir mecra bulunursa tadrîcen azaldığı gayr-i kabil inkardır. Fakat, bu ekseriya, bedeni bir yorgunluğun neticesidir. Yorgunluk düşüncüyü de, his gibi gayr-i kabil bir hale getirir. Hazda, en haricî tezâhüratı kontrol edilirse yani harici tezâhüratına meydan verilmezse bir his sıfatıyla artar. Fakat burada faaliyet, Spencer'ın dediği gibi, yeni maceralara çevrilmiştir. Hareket hamleleri dahile tevcih-i istikamet ederler ve harice çıkmalarına sed çekildiği zaman dahilde toplanırlar. Neşe kendisinin en basit ve en tabi ifadesi olan bedeni hareketlerden bu suretle tefekkür sahasına intikal edebilir. Bir vahşi raks için içinden gelen hamleyi ve neşe avazını kontrol edebilecek yani buna mani olabilecek derecede mükemmeliyet ve inkişâfa vasıl olduğu zaman ilk lirik manzume tertip edilmiş demektir.

Dahili ve haricî faaliyetin birbirlerine nispetle ehemmiyetlerini takdir ve tayin etmek bizim için gayr-i kabildir. Bu bâbda söyleyeceğimiz şey harici ifadatı kontrol yani men edilen bir neşenin, apleb-i ihtimâlê göre devamı artırdığını beyan etmekten ibaret olacaktır. Fakat diğer taraftan, serbestçe boşalmasına müsaade edilmiş olan bir neşenin o ifade esnasında bir his sıfatıyla daha kuvvetli olması muhtemeldir. Harekette sâik olan hamleler, hiç [69] bir istikamette kendilerine mecra bulamazlarsa halet-i heyecaniyye, yukarıda da söylendiği vecihle, elem unsurunun gitdikçe taht-ı tesirinde kalır.

Bir heyecanın fizyoloji mukabili bir mümânaat ve irâs sekte şeklini aldığı vakit, bu mümânaat ve irâs sektenin tesiri altına ne kadar geniş sahalar dahil olursa bittabi halet-i hissiyenin şiddeti de o kadar artar. Her elem heyecanın inkişâfında bu kanun müşahade edilebilir. Keder, nevmidî hacalet ve zillet ve emsali heyecanlar mümânaat ve irâs sekte keyfiyeti uzlet-ı ihtiyariyye münhasır kaldığı müddetçe, binnisbe hafifdirler. İfâ-yi vazîfe hususundaki tesevvüse gayr-i ihtiyari faaliyetlerde iştirâk ettiği zaman bunlar bir his olmak itibarıyla tekmil kuvvetlerini iktisâb ederler. İçimizde elemnak bir heyecan arttıkça mümânaat ve iras sekte keyfiyetinin uzviyette daha derinlere nüfuz ettiğini, çok kere tecrübe etmişizdir. Bütün heyecanlar içinde en elimi olan hacalet ve zillet, en yüksek derecelerinde daima, kendilerini, hatta aza-i hazmiyemizde bile hissettiren vazifevi tahavvûlat ile müterâfıktır. Heyecana ait psikoloji bahsinde tecrübe ile elde edilemeyecek malumatın istihsali için daima müracaat edilecek bir menba' olan edebiyat, "yutma"nın "aldanma"nın acı olduğunu ispat ediyor. Bu, sırf maddi bir manada bile hoşla gitmeyecek [70] bir şeydir. Diğer taraftan, insanların tasavvur edebildikleri en büyük keder, fizyoloji itibarıyla gerek dahili gerek harici bir felc-i tam şeklinde manzûr olur. Yunan esatirinde, elemde validelerin taşla inkılâb etdiğine dair görülen hikayeler bunu teyid ederler.

İfâ-yi vazîfe gösterilen mümânaatın bir uzuvdan diğer uzva sirayeti ve müterâfık elem heyecanının tezâyüdü, umumiyetle, bittabî îrâdenin dahili ve iştirâki olmaksızın vukûa gelmez. Fakat yeni başlayan bir elem hissi ihtiyari sai ve gayret ile de artırılmak kabildir. Profesör James'in söylediği vechile, bizim kontrolümüz yahut irademiz altında bulunan bütün azaların faaliyetini

devamlı surette tevkif edecek olursak cidden bir nevi keder hali tevlîd ve takviye etmiş oluruz. Bir hüznün ve melal halini tevlîd hususunda elimizden birçok şey gelebileceği pek malumdur. İnsanlarda böyle elemnak haletler tevlîdi yolundaki temâyül biraz garib görünür. Fakat böyle suni ıstırap çekme hallerinden derece-i taliyeden olarak tevellüd edebilecek haz haletlerine tevcîh-i dikkat edecek olursak bu zahiri garabeti izah etmek kabil olur. Hissiyat perestane düşüncelerden hususi bir mahzuziyet tevellüd edebilir ki bazı insanlar bunlardan pek hoşlanırlar. Hassasiyet cihetinde gurura dair bize pek şayan-ı dikkat misaller arz eden romantizm edebiyatına göz [71] gezdirmek bu bâbda kanaat peyda etmek için kafidir. Kendilerini makus bir tali'in pek nâhak muamelelerine maruz kalmış gibi telâkki eden kimseler, ızdıraplarını kasden perverde ettikleri zamanlarda başka türlü bir memnuniyet hissederler. Spencer'in pek güzel meydana koyduğu vechile bu ademler kendilerine bir hak addettikleri saadet ile hâyat-ı hakikiyeleri mukayese ettikleri vakit iki arada gördükleri tezattan kıymet-i zatiyyelerini his ve idrak etme neticesinde bir haz duyarlar, hüznün ve melale meyyal olan kimseler kendilerini son derecede aciz biçare görmeye meyyaldirler. Bu da Spencer'e nazaran "habbugayır" hüsnün en ibtidâ-i şekli olan "muhabbeti aczin" her iki safhasında his ve tecriye etmek arzusundan neşet eder. Keder ifadeleri pandomimaları ekseriya bizde bir nevi kendi kendimizi okşama hissini uyandırır. ızdırap çekenler kendi şahsiyetlerini adeta ikiye ayırırlar, hem vermek hem almak zevkini duyarlar. İfâ-yi vazîfeye irâs edilen sekteye ihtiyari bir suretle iştirâk ederek hissi takviye etmek yolundaki bu temâyül cari istilahata nazaran, belki de elemnak-ı heyecanın bir ifade-i kaşifesi gibi telâkki edilmek lazımdır. Mamafih, ihtisas duygusundan bahsettiğimiz vakit söylediğimiz vechile ifade tabirini iras-ı sekte keyfiyetinin teskin ve tahfifine hizmet eden faal, harici tezâhürata [72] hasretmek, alelade isti'mâl-i lisane daha muvafık olur. Takviye eden ifade ile teskin ve tahfif eden ifade arasındaki farkı daimi surette hatırimızda tutacak olursak böyle hareket etmekte bir mahzur görülemez. Bu iki mefhûm birbirine karıştırıldıkça heyecan haletlerinin esaslı bir surette izahı kabil değildir. Profesör James'in heyecanlar hakkındaki o parlak faslında göze çarpan tezatlar bize bu adem-i imkanın bir delilini arz ederler. Eğer nazariyesini basit bir ihtisas duygusundan kabil-i tefrîk olduğu vecihle iki sınıf ifadenin yekdiğerinden tefrîk-i esasına istinat ettirseydi ihtimâldir ki bir taraftan kederin hıçkırık ile arttığını iddia ederken diğer taraftan "kuru ve mütekallis bir kederin bağırıp çağırma ile müteraffik bir buhrandan daha elim olduğunu kabul etmeyecekti.

Mamafih, iç çekmenin, hıçkırmanın, elleri burmanın vesair faal tezâhürlerin farazâ aktörler tarafından, nevmîdiyi yahut kederi tevlîd ve tahrik vasıtası olmak üzere ekseriya müessir surette isti'mâl edildikleri gayr-i kabil-i inkardır. Fakat bizce şübhesizdir ki bu hareketler hakiki hissi tevhide muvaffak oldukları zaman bunun teşârük yardımıyla yapıyorlardı. Böyle dram mekanizmalarıyla tevlîd edilmiş olan bir elem heyecanı pek nadir olarak halis bir heyecandır. Hakiki keder nefret yahut hiddet bir elem heyecanı [73] olmak sıfatıyla fizyoloji cihetinde o sathi ifadatına nispetle daha derin bir mevkidedirler. Doğrusu aranırsa o sathi ifadeleri ilk his üzerine

vücûd bulan mu'tâd aksü'l-amellerin bir tekrar vücûda getirilmesinden ibarettirler. Binâen aleyh öyle evzâ' ve etvâr ile taklidi tesirâtı sayesinde kolayca tahrik ve tevlîd edemezler.

İhtimâl ki bu mütâlaatin yalnız sunî surette vücûda getirilen elem heyecanına kabil-i tatbîk olacağı iddia edilebilir. Hakiki bir kederin tesiri altında kaldığımız vakit, şüphe yok ki halet-i fikriye iç çekmeyi, hıçkırmayı yahut bağırmaı teşkil eden ifade edildiği esnada hakikaten şiddet kesbediyoruz gibi his ederiz. Mürekkebe heyecanlar hakkında bu mütâlaanın doğru olduğuna şüphe yoktur. Bütün fikri ve irâdi anasıyla birlikte keder ne kadar faal bir surette ifade edilirse, şuûr için o kadar kabil tefrîk bir hale gelir. Fakat, bu heyecanın esaslı ve ibtidâ-i haletini teşkil eden asıl elem, hiçbir vechile tezâyüd etmemiştir. Bilakis, mesela bağırıp çağırma ile müterâfık bir buhran, profesör James'in kabul ettiği vechile, hususi bir yakıcı zevk ve haz veren bir tahrik ve tenbih ile müterâfık olabilir.

Elem heyecanları denilen sair heyecanların kafesinde de aynı ameliyeyi görmek kabildir. Faal ifade esnasında umumi halet [74] fikriye vuzûh ve tayin itibarıyla tezayüd ettiği sırada elemin sırf "Algedonic"(yani münhasıran eleme taalluk eden) unsuru tadrîcen hafifler veyahut değişir. İfâ-yi vazîfede bir tevkif ve ev'iyede tekallüs ile başlayan hiddet - ki buna fikri cihette şiddetli bir elem hissi tekabül eder - böyle faal safhasında hazz-ı âver bir heyecandır. İbtidâ-i safhasında her şeyi durduran ve düşkünlük veren korku, harekete sevk eden aksü'l-ameller tarafından ilk darbenin tesiri tahfif ve teskin edildiği zaman çok yere tebdil-i hal eder. Bu nevmîdî hakkında da bir dereceye kadar aynı şeyler söylenebilir. İlk his üzerine vukûâ gelen aksü'l-ameldeki faal kuvvet, hangi elem heyecanında inkişâf ederse bu faaliyetin tesiriyle bu hissin hali bir dereceye kadar tahavvüle kabiliyetli bulunur.

İşte bu hal, sarf-ı ifade aşkıyla ifade keyfiyetinin muhafaza-i hâyat bir esas olmak itibarıyla hâyat-ı beşerde o kadar mühim bir mevki ihraz etmesini izah eyler. Kezâlik, ifadeye sâik olan hamlelere doğrudan doğruya merbût değilselerde, bu eserde sükut ile geçirilemeyecek derecede hikmet-i bedâiye merbût bulunan diğer bir hadiseyi de izaha hizmet eder. Bu hadise ise hiddet havf ve kederden, ibtidaen vazih surette elim olmalarına rağmen, ictinab edilmek şöyle dursun bilakis bunların bile bile arzu edilmelerindeki garabettir. Eleme ait ihtisas duygularının kasten [75] tevellüd ve tahrik edilmesi gibi ihtimâl ki daha garib bazı ahval ile birlikte pîş-i mülâhazâyâ alınırca, tabii cereyanın böyle zahıran bir aksedilmesi keyfiyeti, heyecan psikolojisinde en mühim bir meseleyi teşkil eder. bu "elem ibtilası" meselesi, yahut Almanların kullandıkları daha muvaffak bir tabir ile "Wonne des Leedes Die" o kadar karışık bir bâhîsdir ki ayrıca bir bâbda tetkikata ihtiyaç göstermektedir.

ELEMEN HAZ ALINMASI

Keder haline dair bir takım hissiyatperestane tefekkürata dalınarak bundan bundan bir zevk duyulabileceğini söylemiştik. “Elem ibtilası”nın böyle bir ince şekli hususi bir inkişâf-ı fikriyye, tedkikatı batıniyye icrası hakkında bir temâyüle ihtiyaç gösterirki bunların ibtidâ-i bir insanda mevcutiyyeti kabil değildir. Fakat, elem heyecanları denilen heyecanlar faal şekilleri, en aşağı kabileler tarafından pek ziyade takdir edildiği, hatta bir haz diye kabul olunduğu için, bu zevkin daha yakın bir sebebi olmak lazım geleceği bedihidir. Hiçbir hissi tefsîr kabul etmeyen bedeni elemelerin bile kasdî surette tevlîd edildiklerine bakarsak, bu sebebi, heyecan ameliyesinin kendisinden ibaret diye telâkki etmeye meyil eyleriz.

Basit heyecan unsurlarından bahsettiğimiz sırada haz [77] ile elemnin hiçbir zaman mutlak bir surette takdir edilemeyeceğini söylemiştik. Sırf maddi eleme kabil-i tatbîk olduğu kadar fikri eleme de kabil-i tatbîk olan bu elemde haz bulmak garabetini izah etmek için evvela hissin nisbi olması keyfiyeti, elemnin sadece zahir olduğu birçok ahvali izaha kifayet ettiğini kabul ile işe başlayacağız. Bir fert üzerinde mu’tâdın fevkinde bir kuvvet ile icra-i tesir eden ve binâen aleyh elem tevlîd eyleyen harici münebbihat duygusu daha az olan başka bir fertte daha hafif bir intiba yapabilir. Bu suretle hazz-ı âver bir aksü’l-amele sebep olabilir. İsteri mübtelalarında görülen zaika ve same garabetleri böyle gayr-i tabîi hazlar hakkında bize güzel misaller arz ederler. Diğer taraftan herkesçe malum olduğu için zikr ve tafsile lüzum olmayan birçok ahval vardır ki bunlarda hasta bir adamın elemnak addedebileceği bir intiba-i sıhhatte bir adama bir haz verebilir.

Kuvvetli münebbihattan hazz-ı âver ihtisaslar almak kudreti temrin ile tezyid edilebilir. Marshall, psikolojiye ait esaslarını “zevkiyab olmak meleke-i müktesebesini”ni izah için isti’mâl etmişti. Bu ameliyeyi kanaat-ı bahş bir surette tamamen izah edememiş olmakla beraber ameliyenin tarz-ı ceryan-ı muhtemeli hakkında vazıh bir fikir vermiştir. Onun fikrinde, mu’tâdın fevkinde bir tahrik ve tenbih edilen uzva gelen kan miktarını [78] tezyid eder. Eğer münebbihin tesiri pek fazla imtidad etmezse, sonra bunu takip eden sükunet ve istirahat halinde bu uzuv o tegaddi kuvvetinin gayr-i müstamel kısmını tāsâruf ve idhar etmiş olur. Şayet aynı münebbih biraz sonra tekrar icra-i tesir ederse uzuv daha büyük bir kuvvet ve şiddetle ona cevap verebilecek, mukabele edebilecek bir halde bulunur. Yani hazz-ı âver aksü’l-amel şeraiti altında aksü’l-amel gösterir. İşte bu suretle Marshall, zeytin ve tütünün sevmek yolunda iktisap edilen o klasik kabiliyet misalini izaha muvaffak oluyor.

Tekrar etmiş temrinin buna benzer bir tesiri mürekkebe heyecanlar sahasında da vukûâ gelmek pek muhtemeldir. Bidâyette elemnak olan intibaların hazz-ı âver intibalara inkılâbını biraz farklı bir surette izah eden yani “mu’tâd şeylerden sarf-ı nazar edilememesi” kanununa atfeyleyen Lehmann birçok rahatsızlıklara mübtela kimselerin onlara alıştıklarını ve bir an sükun bulursa bir

ziya hissi duyduklarını gösteren misaller bu kanunun icabatından diye telâkki eder. Devamlı bir endişeden birdenbire halâs olduğumuz vakit bir müddet hükümferma olan mübhem ve hafif bir his nâ-hoşî nefeslerinde tecrübe etmiş olanlar bu kanunun doğruluğunu teslim ederler. Alıştığımız ihtisaslardan sarf-ı nazar edilmemesi keyfiyeti, eskilerin yerini tutmak üzere yeni fikri elemeler ve kederler icadına bizi sevk eyler.

[79] Mamafih, elem ihtisaslarının, elem heyecanlarının, mahza elminak olduklarından dolayı arzu edilmeleri misalini arz eden o “elem-i ibtilası” ahvali, bu mu’tâd ihtisaslar arzusu ile tamamen izah edilemez. Fakat keskin bir elem tarafından tevlîd edilen o kuvvetli tesir-i münebbihi düşünecek olursak bazı kimselerin, neden dolayı ilerideki tahrik ve tenbihden müteleziz olmak maksatıyla muvakkat nâ-hoşluklara katlandıklarını anlayabiliriz. Bu maksat yalnız ihtiyarî surette elem ihtisaslarının tevlîdine değil, içinde bir unsur sıfatıyla elem de dahil bulunan heyecanların tevlîdine de sâik olur. Korkuya ve hatta daha ziyade hiddete karşı aksü’l-amelde mündemic bulunan şiddetli faaliyet bize o duyduğumuz nâ-hoş haleti bol bol ödeyecek hazz-ı âver bir intibah hissi verir. Bazı kimseler, hiddet heyecanının ilk elemi, o kadar serî-tüz-zevâl bir hale koymak marifetini iktisâb etmişlerdir ki bunlar hiddetteki faal unsurlardan adeta hiç parçalanmayan bir zevk alabilmektedirler. Bunu kedere tatbîk etmek daha zordur. Burada aksü’l-amel, halet-i hissiyeyi tahvil imkanı, bulunacak surette serbestçe cereyan edemez. Mamafih objektif sebebin tahatturu ilk hissi, müterâfık bulunan mümaniat keyfiyeti ile birlikte, daima zaiflatabilir. Zaten, hars görmüş ince bir adam kendi hâyat-ı heyecaniyesine karşı perverde ettiği bir nevi hürmet dolayısıyla zevkyab [80] olmak için calî surette keder haletleri ihya etmekten men-i nefis eyler. Fakat bu ictinap hissi aşağı derece-i inkişâfta mevcut değil gibi görünür. Maurilerin ve Todaların – kadim Yunanilerin nevhakirlik merasimiyle garip bir müşabehet arz eden – bağrışma yortuları, ayin itibarıyla manaları ne olursa olsun, bir nevi hazz ile müterâfık olduğu şüphesizdir. Bu yortulara iştirâk edenler – Linosun yahut Adonisin ölümü gibi - hakiki yahut hayali bir sebep-i hüzn ve keder elde etmekle öyle bir keder haleti tevlîd ederler ki bunda, faal ve metin unsur, eleme galebe çalar.

Bu cins eğlence bize ne kadar barbar görünürse görünsün bu kabil zevkleri bizim tamamıyla bertaraf ettiğimiz muhakkak değildir. Bir trajedi seyrettiğimiz zaman aldığımız zevk şüphe yok ki müstear bir elemden hazz almaya tazammun eder. Bi-şuûr bir taklid iştirâkpervane ile bu elemi biz kısmen kendimize mal edebiliriz. Birçok memleketlerde aşağı tabaka halk arasında kederi temaşa ve kederden hassayab olmak imkanı bulunan matem merasimine vesaireye iştirâk yolunda meşhud olan münteşir bir itiyad aynı hadiseyi bize daha vazîh surette gösterir. Medeni bir adam bile, yeis ve keder heyecanlarına müterâfık bulunan bir zevki – hiç değilse derece-i sâniyede tekrar ile – duyabilir. [81] Muhtelif heyecan haletleri sırf kendi kendilikleri için (ya tabiatla ya sanatta) hazz-ı âver olabilselerdi bunun ya ibtidâ-i yahut kendisine merbût bir takım aksü’l-amellerin neticesi olarak harici bir tezayid-i faaliyetten münbais olduğunu ispat için bütün muhtelif heyecan haletlerini saymaya hacet yoktur. Fakat şurasını söylemeliyiz ki bu hareket tevellüd eden menba ve

muharirlerden çıkan hazz-ı hissiyatperestane mülâhazâttan daha basit bir fikri amil takviye eder. Bu basit fikri amile malik olmak için insanda tetkik-i batını icrasına bir istidat-ı mahsus bulunmaya hacet yoktur. Hazda olduğu gibi madde de zevkte olduğu gibi ıstırapta da yükselmiş ve zenginleşmiş bir ihtisas-ı hâyat duyabiliriz. Hâyatı ne kadar çok seversen bu ihtisastan da o kadar çok müteleziz oluruz. Hatta bu ihtirası tevellüd için bir eleme lüzum olsa da marazi bir adam addedilemeyecek olan Lessing, Mendelson'a yazdığı bir mektupta bu zevkini itiraf ediyor. “şu noktada müttefiğiz ki aziz dostum bütün ihtiraslar ya şiddetli bir arzu ya şiddetli istikrahdan ibarettirler. Her şiddetli bir arzu da yahut istikrahda da kendi varlığımız hakkında mütezayid bir şuûra malik oluruz. Bu şuûrda hazz-ı âver olmaktan geri kalmak binâen aleyh, bütün ihtiraslarımız, hatta en elim olanları [82] bile bir ihtiras olmak haysiyetiyle hazz-ı âverdirler” Helvetius da hemen hemen aynı fikri ifade etmişti: “daima yeni bir takım intibalarla her an kendi varlığımızdan haberdar olmayı isteriz. Çünkü bu haberdar olmalardan herbiri bizim için bir hazdır”. işte bu varlıktan haberdar olmak arzusu uğrunda Rişar Jeferi Maryabaşkırcı gibi şedîd mizaçlı kimseler kendi ıstıraplarını sevmişlerdir.

Hâyat ihtisası herhangi bir sebepten dolayı kesb-i zaaf ettiği zaman elemin bir neşe-i hâyat ve vazife olmak itibarıyla bilhassa muzahher hiss-i kabul olacağı bedihidir. Müşriklerin ve Hristiyan evliyalarının kendi kendilerini yaralamalarını dini esbâp ile tamamen izah ederlerse de bunun batını ve bî-şuûrâne bir sebebide olabilir. O da istereden (ihtinak-i rahm) mütevellid teşevvüşâtta ibtal-i his haline galebe çalmak arzusudur. Bunların nefislerine reva gördükleri işkencelerin hakikaten hazz-ı âver bir surette yahut lakaydı ile hissedildiklerine ihtimâl vermek zordur. Fakat bu kabil işkencelerin az çok elemnak olmakla beraber o gürleşmiş ağırlaşmış ifâ-yi vazîfe hissini uyandırmak bir nevi memnuniyet vermelerini kolayca anlayabiliriz. Profesör Lanke heyecan hakkında ki eserinde bu noktaya dair izahat mahsusa vermiştir. Diyor ki: “muayyen bir derece-i faaliyetde bizim murakız-ı hissiyemizin [83] hariçten isab-ı hissiyenin naklettikleri intibaat ile harekete getirilmesi sıhhat ve rahatımız için bir şart teşkil eder. Herhangi bir sebepten dolayı – mesela bu merkezlerin ifâ-yi vazîfe kudretinde vukûa gelen bir tenakustan dolayı – bir adem-i hassasiyet bir ibtal-i his tehaddis edilecek olursa merakiz-i hissiyeye gayr-i tabii surette kuvvetli bir müracaatta bulunarak yahut tabir-i ahirle harici irtibatı teşeddüd ve binâen aleyh adem-i hassasiyeti ehemmiyetten iskat ederek kendilerini faaliyet-i mütadalarını iktisâba icbar arzusunu duyarız”. Hiddetin ifadesine Lanke tarafından tatbîk edilen bu esası, Wundt bi-insafane tenkid ile gülünç bir hale sokmuştur. Fakat bizce esas iddia pek itiraz götürmez. Bunu ister, alışılmış ihtisaslardan sarf-ı nazar edilememesi keyfiyeti ile izah edelim, ister, hâyat için hususi bir arzu ve ibtilanın neticesi diye izah edelim, ifâ-yi vazîfe şuûrunda bir tenakus, birçok ahvalde bariz bir surette nahoştur. Diğer taraftan ifâ-yi vazîfe şuûrundaki bir tezâyütte hadd-ı zatında hazz-ı âver gibi nümayan oluyor. Şüphe yok ki hissiyatımızın amakında gizli bir sebep diye irâe edilecek bir hissin mevcutiyetini kati delail ile ispat etmek müşküldür. Fakat hâyat-ı heyecaniyede destres olunabilecek en kavi bir ihtimâl bedahet ile diyebiliriz ki her zî-şuûr hâyatta daha fazla, daha büyük şuûr ve idrak [84] için

yahut, başka tabirlerle, varlığımızı daha tam surette saha-i fiil ve tahakkuka isal için, sevk-i tabii ve müstenit mazlum bir arzu-i şedid vardır. Brinton gibi tasavvufa pek az meyyal bir feylosof bile saadeti: “şuûr-ı nefsinin tezâyüdü” diye tarif etmiştir. Binâen aleyh bu şuûra, herhangi bir sebebdan dolayı bir halel-i arz olursa adem-i hassasiyetin karanlığından, boşluğundan, kuruluşundan kurtulmaya bir vasıta olmak üzere ıstıraba bile mütehasir olmamıza akıl erdirmek pek kolay olur. Faaliyet-i hâyatîyeye hasm bir unsur olan elemin, bu suretle nahoşluğu, yalnız dağınık bir halde bulunan bir halete tercih edilmesi tâbi, sevaik-i tabiyede bir teşevvüş gibi meşhud olur. Fakat, unutmamalıyız ki ihtisâsın ve vazifenin fıkdanı bizi elemenden ziyade korktuğumuz şeyi müşâbehetten dolayı tedhiş eyler.

Adem-i hissiyat ıstırabı, can sıkıntısının bu en yüksek şekli, - ki âsâr-ı edebîyeye bakarak hüküm edecek olursak - esasen nakabül-i tahammül iken, felsefî mütâlaât ve mülâhazâtta uzak kimselerde son derecede keskin ve şiddetli olmak lazım gelir. İhtisâs-ı hâyatîyenin tevkifinden mütevellid boşluk, hiçlik hissi bütün havasın saha-i tecrübesine intişar kabiliyetindedir. Sonraki aksü'l-amelleriyle birlikte kuvvetli intibaat mefkud olduğu zaman biz yalnız kendi varlığımız hissini değil alem-i haricinin varlığı [85] hissini de gaib ederiz. Yüksek hevasımızın binnisbe hafif olan işaret, haz veya elem tarafında bizi doğrudan doğruya müteessir eden daha büyük intibaların verdiği şekilde bir ehemmiyet ve kanaat vermezler. Bu suretle sırf fizyoloji temelleri üzerinde kainat hakkında öyle marazi bir telâkki vücûd bulabilir ki istinat edilecek ne bir ene nede bir gayri ene mevcut olmadığı için bunda ne subjektif nede objektif bir varlık kanaati bulunamaz. Felsefî mizaca malik herkesi nevmîdiye atabilecek olan bu baş döndürücü boşluktan hâyat bizi Molyer'in Pirencileri red ve cerh için kullandığı vesaiti müşâbih vasıtalarla tahlis eder. Elem, tahayyül edebileceğimiz hakikatlerin en kanaat-i bahş olanıdır. Bunun için, mahsus anzu edilmediği zaman bile, müfekkireye iyi bir istinatgah arz eyler.

Mamafih, bu münasebetle elemin ehemmiyet-i felsefîyesi bahsine girişecek değiliz. Burada bize taalluk eden cihet yalnız, elemin hali hazırdaki hiss-i hâyat hakkında haiz olduğu delaletten ibarettir. Bu itibar ile, zannediyoruz ki, elemin suni bir surette tevliidi, yalnız hiddette değil her yüksek ve kuvvetli heyecanın ifadesinde bir rol ifa edebilir. Malum olduğu üzere, bedayeten ister dini bir şevk ve galeyandan, ister bir hezeyan-ı bâhîyeden neşet etsin, mefkurenin şehvetperestane bir haleti, son derece şiddetini bulduğu zaman ekseriya [86] bedeni tazib ve cerh suretinde ifade edilir. Bu vakaların izahı müşkül olduğu şübhesizdir. Elem ihtisâsı tevliidine doğru bir temâyülün heyecan ameliyesinin kendisinden inbiâs etmiş olmasına hüküm etmek doğrudur gibi görünüyor. Bu suretle izah edilirse şehvetperestane tazib-i nefis keyfiyeti, bütün müştehiyatın amakında mevcut olan hiss-i hâyatî takviye arzusunu ispat edecek en bariz bir delil gibi irâe edebilir.

Kuvvetli heyecanlar varlığımızı ne kadar bariz hale getirirlerse getirsinler bunlara müterâfik olan tahrîkât ve tenbihatta bulduğumuz kendi varlığımızı “sahai faal ve tahakkuka isal”den ne kadar zevkiyab olursak olalım, pek kuvvetli haletleri bir düşkünlük, bitkinlik bir baht takip eder. Bu suretle hatta sermesti-i hâyata bu en kuvvetli ihtisâs bile ergeç uç noktasını atlar ve mazlum bir

adem-i hassasiyet içinde boğulur. Tahrîkât ve tenbihatı teheyyüc ve galeyani tevlîd eden vazife ne kadar aşağı ise, kudret-i bâhîyanesi belki de o kadar ziyadedir. Fakat imtidadı da o nisbette kısadır. Mesela vahşiyane bir raks daima derin bir düşkünlükle nihayet bulur. Bunun müddet devamınca ifâ-yi vazîfe kudreti ve ihtisas tamamiyle tükenmiş gibidir. Mütezayid tahrîk ve tenbih arzu-i fikriyesi tatmin edilmediği müddetince, bu halet bariz bir surette nahoş olmak icap eder, bundan dolaydır ki insanlar tatmin edilemeyen galeyanlar içinde [87] çırpındıkları zaman, mevcutiyeti his olunamayan o haz alma kudretlerini uyandırmaya, tevlîd etmeye uğraşırlar.

Mukayeseli psikoloji sahasında mefkurenin halet-i bâhîyanesini Bakanal taşkınlıkları keder tenvîr edecek bir misale nadir tesadûf olunur. Klasik edebiyatta bu haletin tasvirine dair meşhud olan tafsilat, insanların yorgunluk temâyülünün artmasına rağmen bu haleti idame ve tezyid için teşebbüs ettiklerini muhtelif çareler hakkında bize tam bir fikir verir. Maendsler solup gitmekte ve kendilerinin gayretlerini akim bırakmakta olan hissiyatı idame ve temin için bağırıp çağırırlar, inlerler, çalgınca rakslara kalkarlar, vahşiyane hareketlerde bulunurlar. Körleşmiş hissi ihya dan sair her türlü muharrikad ve münebbihad aciz kaldığı zaman nihayet kısmen bi-his bakanatın müessir bir çare-i tenbih ve tahrîk olmak üzere, nefesine iza çaresine tevessül ettiğini görürüz.

Tarantella rakslarında, dervişlerde, şamanlarda ve emsalinde görüldüğü vecihle, nefse işkence keyfiyetine merbût türlü türlü bâhî galeyanlar vardır ki bunlar da elem ihtisaslarının tevlîdi, halet-i heyecaniyenin şiddetini takviye için, nevmidane bir çare diye izah olunabilir. Keskin bir elem, bizi saiya gayri salih bir hale koyan bitkinliğe yahut ağırlığa muvakkaten galebe çalmayı ekseriya temin eder. Müessir bir faaliyetten mümkün olduğu kadar büyük bir netice istihsal [88] etmek emeliyle değil bir halet-i heyecaniden mümkün olduğu kadar büyük bir haz almak için tezyid-i kuvvete çalıştığımız vakit elemin böyle tahrîk ve tenbih hasıl edebilmesi bedihidir.

Fakat bu tarz tefsîr ihtimâl dairesinde görülürse bunun ferdi hallere tatbîki uzun uzun münakaşalara mahal verebilir. Çünkü tahattur edilmemek lazım gelir ki elem bile bir tevettür-i asabiye teskin ve tahfif vazifesini görmeye kabiliyetlidir. Bedeni ıstırabat mevcut olduğu zaman, mukabil bir tahriş, dikkatimizi nakabil tahmil bir elemnden başka tarafa çevirmek suretiyle hayırgar bir tesir hasıl edebilir. Şedid heyecan esnasında bedende bizzat açılan cerhaların ekseriya bir maksada hadim oldukları şübhesizdir. Fena bir haber aldığı zaman yahut bir cenaze alayı tertip edildiği vakit bir vahşinin kendi kendisini feda etmesi o pek gaib hissi teskin çaresini bulmak için sevk-i tabii ile yapılmış bir gayretten ibaretdir. Bu vahşi sadece bir kurban ayini icra etmiyor, gerek elem vasıtasıyla gerek elemin takip eden (ve bilhassa kan ziyanından ileri gelen) yorgunluk vasıtasıyla istihsal edilebileceği, kendisince bi-tecrûbe malum olan, bir sükûnette arıyor. Bunun böyle olduğu, hücalet ve zillete yahut bedeni ıstırabata galebe çalmak için de aynı çareye tevessül edilmesi ile sabittir. Burada gaye tahrîk ve tenbih değildir. Havası teskin etmek, uyutmaktır [89] sair tezâhürat-ı bâhîyenin de heyecan-ı tazyiki tahfif için sırf miskin bir vasıta olmak hizmetini gördükleri kabul olunabilir. Evvelce de söylendiği vecihle, ferdi ahvalde, farazâ raks gibi bir ifade

faaliyetinin, hazz-ı âver bir hissi takviye mi yoksa bir elemi teskin mi ettiğini kestirmek mümkün değildir. İstirap, keder ve nevmîdî, ekseriya harici aksü'l-amellerde, alelade, neşeye merbût olan ifade şekillerini istiare edebilir. Bu suretle, hiç beklenmediği bir dakikada, farazâ kıtlık, sari hastalık yahut muharebe zamanında ekseriya çılgınca oyunlara, rakslara tesadûf olunur. Büyük bir ümitsizliğin bir nevi teselli ve sükunet bulmaya uğraştığı bu garib tezâhürat, hakiki neşe ifadelerinden haricen tefrîk edilemezler. Diğer taraftan bidâyette hazzın objektif şeraiti tarafından tevliğ edilmiş olan gayr-i tabîi surette kuvvetli bir heyecan, derece-i efrada vardığı vakit bir elem gibi his ve idrak olunur. Neşe bile tazyikkar bir yük gibi mahsus olur. Bundan kurtulmak için elimizden geleni yaparız. Böyle bir haletten kurtulmak için aradığımız hareket boşalmaları çaresi bizi ancak bilavasita tahlise hizmet edebilir. Mesela vahşiyane bir raks, ilk hissi zî-şuûrâne bir halet itibarıyla, bizzarure teşdid edecektir. Fakat bunun tezâyüdüyle, teskin ve tahfif arzusu da kutlanacaktır. İfade gitdikçe mütezayid sinir gerginliğini tatminden aciz [90] kaldıkça bâhî galeyanda “daima gayri kafi” bir unsurun payidar kalmak icap eder. Mükerrer teşebbüslerle bedeni yorgunluk husule geldiği zamandır ki hakiki bir sukunet ve tahaffûf elde edilir.

Şüphe yoktur ki böyle sükunet-i bahş bir yorgunluk, zavallı Tarantul ve Vîtüs rakkaselerinin terk-i nefis ettikleri pür galeyan tezâhüratın gaye-i kisvesidir. Fakat böyle sari bir teşevvüş dimağının halet olunanı teşkil eden marazi nevmîdî ile ifadesi mümânaata uğrayan tazyikkar bir hiss-i neşe arasındaki müşâbehetten mütevellid mesele o kadar müşküldür ki bu fiiliyatın melal engiz yahut neşet amiz bir halet-i fikriye gibi mi telâkki edilmesi lazım geleceği sualine kat’i bir cevap verilmesine intizar olunamaz. Kezâlik birçok ahvalde, muayyen bir tezâhürde, takvit bulmak isteyen bir hazzın mı yoksa yorgunlukta bir sükûnet arayan bir elemin mi karşısında bulunduğumuzu kestirmek de aynı surette gayri mümkün olmak muhtemeldir.

Herkes vakaları, nikbinliğe, yahut bedbinliğe isti’dâdına göre tefsîr de bu suretle hür olmakla beraber adem-i şuûr halini taharri ve temenni keyfiyetini insanlarda umumi ve esasî bir hamle addetmek fikirlerde bir karışıklık gibi telâkki edilmek lazım gelir. Adem-i şuûrda bulunacak saadet ve adem-i hassasiyet halinin şayan-ı temenni ve gıpta olduğuna dair mevcut fikr-i amiyaneye psikoloji itibarıyla bir ehemmiyet atfetmek [91] bizim için gayr-i kabildir. Bizi ancak eleminden tahlis ettiği zamandır ki kısmi bir adem-i hassasiyet ve tevkif-i vazife haleti binnisbe hoş bir şey gibi his olunabilir. Mutlak bir fıkdan hissin bize bir zevk verebilmesi, psikoloji tabirlerince yekdiğerini nakız şeylerdir.

Mamafih adem-i şuûr zehabi, şedid halet-i heyecaniyelerin umumiyetle tek bir endişenin taht-ı hükmünde kalmaları keyfiyeti ile kolayca izah olunabilir. Kuvvetli bir his şuûrumuzun tahdidatı hasebiyle, haricî ihtisasatı ve efkârı ortadan kaldırır. Vecd ve istiğrak, faaliyetinin kuvvetli surette bir nükteye toplandığı bu “mafevk-i şuûr” halet, zaman ve mekan fevkinde öyle bir noktaya suud eder ki kendilerini her türlü his ve idrak şekillerinden zade kalmış zannederiz. Fakat bu suretle duyabileceğimiz en yüksek haz, Wagner’in bedbinlik zamanlarında duymak istediği gibi, nefsimizin adem-i şuûra gömülmesi, adem-i şuûr içinde boğulması değildir. Daha ziyade:

“ Endlose ewing

Ein bewusst ”

Bu kadar zengin ve tam bir ihtisas hâyatı duymak için, zannederiz ki, şedid bir kuvve-i hâyatîyenin malik insanların kaffesi kendilerine göre sarf-ı mesa-i etmişlerdir. İnkita-i hâyat [92] ve vazifeyi en yüksek gaye-i emel addedecek kadar bedbaht insanlar mevcut olsa bile bütün insanlara şamil hamleler hakkında tetkikat icra edildiği zaman bu kabil menfi misalleri pek nazar-ı dikkate alınamazlar. Adem-i şuûr arzusu o kadar mutaveatkârâne bir halet-i fikriyedir ki şiddetli yahut külfetli cinsten ifade faaliyetlerini hiç bir zaman izah edemez. Hatta ileri de bizi meşgul edecek derece-i sâniyedeki ifadatı izah hususunda daha aciz kalır. Eğer mahsûlât-ı sanat yalnız insanların hislerini teskin etmeye hizmet eylemiş olsalar idi hiçbir zaman bu kadar yüksek bir inkişâfa nail olamazlardı. Fakat sanat, bilavasita ifade faaliyetlerinden fazla bir tahrik ve tenbihi de intiva etmez. Kuvvetli bir surette teskin ve tahfif vazifesi görür. Sanat, ruhun bütün muhtelif faaliyetlerine merbût hisleri teşdid için insana bir vasıta arzu ettiği gibi aynı zamanda ona, her kuvvetli heyecanı tahfife hadim bir sükunet batınıyede bahş eyler.

Bu safhaların her ikisine de layık derecede atf-ı ehemmiyet etmeyen izahat ve tefsîrât-ı sanat, nakısdır, meseleyi yalnız bir taraftan görmek gibi bir kusuru haizdir.

[93] Altıncı Bâb

İCTİMA-İ İFADE

Hamle-i sanatın mahiyet ve menşei hakkında izahata destres olabilmek için hissın umumi psikolojisi bahsine geçmek mecburiyetinde kaldık. Bu seri tetkikattan müsteban oluyor ki gerek maddi gerek fikri his ile müterâfık bulunan hareket ahvali, hadd-ı zatında bakılırsa her türlü esbâb-ı hariciyeden müstakil bir şekil-i faaliyettir. Görüldü ki bir halet-i hissiyenin intışarı, umumiyetle, harici bir tezâhür feale daima tekabül eder. Şuûr halet-i, şiddet ve temiz hususunda ne kadar ileri giderse bu tezâhür-i faalde o nisbette artar. Adalet kanunu mucibince, ifâ-yi vazîfenin takviyesi yahut men’i keyfiyet ibtidaiyesi takip eden bu anı tehvilat kuvvetten başka daha zî-şuûrâne cinsten bir takım aksü’l-amellerde tesadûf ediyoruz ki uzviyet bu sayede elemin mümainatına galebe çalmaya ve hazzın [94] tahrik ve tenbihini idame etmeye çalışır. Kezâlik her hazzı tezid ve her elemi teskin yolunda ki umumi bir arzu-i hayvaniyenin ikinci derecede birçok tezâhürata meydan açtığını, her hazzı bu sayede takviye de, şuûr için daha kabil-i idrak bir hale isale gayret ettiğimizi ve ifade vasıtasıyla hazzı takviye eylediğimizde gördük. Elem haletinede, başka bir cihete dikkati çevirmek suretiyle teskin yahut şiddetli hareket boşalmalarıyla tahfife bu ikinci derecedeki tezâhürat yardım ediyorlar. Nihayet, bu ifade hamlesinin yanı sıra bir tezyid-i şuûr arzusunu da hesaba katmak lazım geldiğini, bu arzunun, hatta muvakkıt bazı elemeler pahasına olsa da, bizdeki hâyat ihtisasını takviye ve teşdid edecek her türlü hissi ve heyecanı takibe bizi sevk ettiğini anladık.

Yüksek ve alçak derecede zî-şuûrâne teşebbûsat ile müterâfık olan bütün bu hamleler pek esaslı, pek haiz-i ehemmiyet psikoloji hadisesidir. Bunlar, yalnız hususi bir seviye-i harsa münhasır değildirler. Kuvve-i icbariyeleri takliti hamlenin, oyun hamlesinin, hoşâ getmek suretiyle cezbetmek hamlesinin kuvve-i icbariyesine müsavidir, hatta onlarda fazladır. İbda-i sanatkârâne arzusunu hisse merbût faaliyetlerden istihrâc etseydik, bu arzuda ki umumiyeti ve kuvveti burada bu suretle izah edebilirdik.

Fakat, yukarıda ki bâblarda tasvir olunan tezâhürat içinde [95] bizi doğrudan doğruya faaliyet-i sanatkârâneye isal eden bir faaliyet yoktur. Spieltrieb (sanatın oyun nevinden olması) nazariyelerine karşı oyunun hiçbir zaman sanat halinde inkişâf etmediği makam-ı itirazında dermiyan edildiği gibi şimdi de gerek ani gerek derece-i sâniyede ki tezâhüratın, ne kadar şayan-ı dikkat olurlarsa olsunlar, sanatkârâne tezâhürat hakkında bizi hiçbir malumat vermedikleri daha haklı olarak söylenebilir. Nâ-kabil zabt bir hissi ifade, hazzı takviye ve elemi tahfife sırf mesai hususlarına sevk-i tabi ile temâyül bütün faaliyet-i beşeriye en derinlere kök salmış bir sâikidir. Binâen aleyh mahsûlât-ı bediye'nin evsâf-ı keşifesi bu hamleden neşet ediyor diyebilmek için, en saf ve halis şeklinde vakı' olduğu üzere, bu hamleden inbiâs eden ihtiyacı, sanatın sair her nevi fikri vazifelerden daha iyi tatmin ettiğini ispat etmek lazımdır.

İşte eserimiz bu faraziye-yi esasiye üzerine ibtina etmektedir. Heyecanı tezâhürat, ferdin hâyat-ı ruhiyesinde birer hadise gibi telâkki edildiği müddetçe bu faraziye'nin doğruluğunu ispat etmek muhal idi. Çünkü sanat, mahiyet-i amikası iktizası olarak, bir ictimâî faaliyettir. Binâen aleyh, hamle-i sanat ile, heyecani faaliyetler arasındaki ictimâî tenvîr ve izah için, heyecani faaliyetleri, insanlar arasındaki münasebet-i ictimâîyede nümâyân oldukları şekil ve hal dahilinde tetkik etmeliğimiz lazımdır. Bunun için yeni bir takım esasata hacet [96] görülmeceği fikrindeyiz. Ferdin hâyat-ı heyecaniyesinde muteber ve cari olduğunu gördüğümüz kanunları ictimâî hadiseye tatbik etmek kafidir. Mamafih böyle bir hareketin doğruluğuna itiraz edebileceği için, evvel emirde, tabir-i caiz ise “binel efrad” namını vereceğimiz hâyatı biraz tetbi etmek iktiza eder.

Bu lüzum bizi hâyat-ı ictimâîye'nin şerait-i ruhiyesi sahasına götürür. Son senelerde bu mesele pek mühim taharriyat-ı ilmiyeye zemin teşkil etmiştir. Kitlelerin psikolojisi hakkında vukûâ gelen tefehhusat, telkin ile tedavi hakkında yapılan tecrübeler ispat etti ki fikri haletler, müterâfık hareketlerin bî-şuûrâne taklidi sayesinde, bir fertten diğer ferte pek büyük kolaylıkla intikal edebiliyor. Adam Smith'in, ahlak-i nazariyesinde uzun uzadıya izah eylediği vecihle, umumi bir muhabbet ve iştirâk hissiyat-ı nazariyesi bu suretle, taklidi hareket hakkında ki asri nazariyelerde psikoloji itibarıyla mehekk gösterilmiş oluyor. Artık ilim, hars-ı beşeriye'nin inkişâfında taklidin ehemmiyetini takdir etmeyi öğrenmiştir. Hatta bazı muharirler bütün sosyoloji kanunlarını bütün esastan istihrâc etmek isteyecek kadar ileriye gidiyorlar. Aynı zamanda, tarih-i tabii, gerek sevak-i tabiye'nin inkişâf tamları için gerek hâyatta en zaruri ve elzem olan bu faaliyetlerin temrini için

taklidin, [97] sarf-ı nazar edilmesi gayr-i kabil bir amil olduğunu daha çok teslim etmeye başlamıştır.

Taklidî vazifelerin ehemmiyetinin muhtelif şubat-ı ilimde böyle aynı zamanda takdir edilmiş olması sanat nazariyesi için pek şayan teşekkür bir şeydir. Bu yeni esasın tatbikatı cedidesinde gösterilen cüretkarane tamimler hakkında ne düşünülürse düşünülün, şurası gayr-i kabil inkardır ki, hikmet-i bedâyi' faaliyetleri sadece taklit temâyül-i umumiyesine istinaten izah olunabilir. Hikmet-i bedâyi' dair kitap yazan muharirlerin henüz tecrübi psikolojiciler bu cihete atf-ı dikkat etmeden çok evvel, ortaya bir taklit nazariyesi koymak luzumunu hissetmiş olmaları pek manidar bir keyfiyettir. Almanya'da şekilden ve şekil münasebetlerinden zevk alınması hususu Vischer'in zamanından beri yalnız gözümüzün değil bütün bedenimizin harici şeylerin muhitini takip için kullanacağı hareketlerin bir neticesi diye tefsîr olunuyordu. Fransa'da Jouffroy, bedîî intibaat hazzı için lazım olan şartın "zî-hâyat tabiatta haricen izhar olunan haletleri dahil olan taklit kuvvetinden" ibaret olduğunu söylemişti. İngiltere'de Vernon Lee, Anstruther Thompson bilim bî-şuûrâne hareketlerimizde eşyanın [98] eşkalini taklit yolundaki hamle-i ruhiye üzerine müessis bir güzellik ve çirkinlik nazariyesi tesis etmişlerdir. Home, Hogarth'ın, Dugald Stewart, Spencer'ın yazılarında münferit birçok mütâlata tesadûf edilir ki bunlar hutut ve eşkalin his ve idraki tarafından hâyat-ı fikriyemiz üzerinde doğrudan doğruya icra edilen tesirâtı tastik ederler.

Mamafih, bu nazariyat ve müşahidatın çoğunda faaliyet-i takliye, ancak havasdan münbais intibaalardan çıkabilecek bedîî zevke yardım edebilmeleri itibarıyla mevzu-ı bahs olmuştur. Fakat faaliyet-i taklidiyenin ehemmiyeti hiç de buna münhasır değildir. Bilakis biz zannediyoruz ki bizzat hadise intuition ki vücûdu için de faaliyet-i taklidiye bir şart esasiyedir. Göz uzlelerinin harici şeylerin muhitine tevafık ve tetabuk etmeleri etmeleri keyfiyetine bedenimiz na-mahsus birçok hareketler resmetmek suretiyle refakat eder. Bütün bu hareketler olmasa idi derinlik, yükseklik, mesafe hakkındaki mefhûmlarımız şimdiki gibi böyle birbirlerinden farklı, ayrı olmazdı. Diğer taraftan, bu kabil hareketleri icra itiyadı alem-i hariciyi adeta alem-i dahil mıntikasına getirmiştir. Dünya insan tarafından bir mikyas gibi ölçülmüş ve eşya fikri tecrübe lisanına tercüme olunmuştur. Bundan dolayı intibaat yalnız heyecan [99] cihette değil, fikri kabiliyet-i fehmiye hususunda da kazanmışlardır. Müteharrik eşya hakkında ki hadisemizde ise taklidin ehemmiyeti daha büyüktür. Bu müşkül hareketi ya batınan, ya o anda harici faaliyet ile taklit edebildiği zamandır ki tamamıyla anlaşılır. Binâen aleyh bir hareket fikri, umumiyetle, onu icra hususunda tevkif edilmiş bir hamle ile müteşariktir. Kendi kendimizi yakından tedkik edersek görürüz ki insanlar hakkındaki vukufumuz bile hareket anasırı üzerine müessistir. Kendi bedenimizde bir adamın harici tarz hareketini göze çarpmak suretinde, bî-şuûrâne kopya etmek suretiyle o adamı hayrı havahane yahut bedhavadane anlamaya muvaffak oluruz. Dostlarımızı ve düşmanlarımızı sair kimselerden daha iyi tanımamızın hikmeti, onların hatırasını yalnız gözlerimizde değil bütün bedenimizde taşımaktan ileri geldiğini muharirlerden çoğu şübhesiz kabul edeceklerdir. Bazı atıl

dakikalarımızda, zahiri hiçbir sebep olmaksızın, uzaktaki bir dostumuzun hatırası zihnimizde birden bire canlandığı vakit kemal-i hayretle görürüz ki o dostumuzun bazı hususi evzâ' ve etvârını taklit etmişizdir.

Mamafih, bu ahvalin bir sanatı efrad kabil-i tatbîk olduğunu makam itirazında söylenebilir. Bazı müfekkirlerde alem-i hariciyenin resmi hem basri hem semî anasır üzerine bina edilmiş olmak [100] kabildir. Müfekkirelerin, unsuri psikoloji tarafından yapıldığı vecihle muhtelif numunelere taksimi meşru bir hareket olduğu kadar taharriyat ve tedkikat içinde fayda bahşır. Fakat zannetmeyiz ki bu taksimın manası, müteaddid anasırı ruhiyeden birinin binnisbe daha galip olduğunu iddiadan ileriye geçebilsin. Hafızasındaki müddehiratta basri yahut semî hayallerin en mühim mevkiî işgal etmiş bir adamın, bî-şuûrane taklittaki hareket ihtisasların kendi tecrübe-i ruhiyesinde çokca mevcut olmasını inkara meyletmesi kabil-i izahdır. Fakat elem hakkında sırf basri bir hayal, eğer kabilse, yalnız heyecan itibarıyla fikir olmak değil fikri cihete de hareket unsurlarının dahil bulunduğu bir hadise nisbetle daha az vazih, daha az tam olmak icap eder.

Vukufun psikolojisinde hareket bahş ihtisasların ehemmiyeti, hikmet-i bedâyi' itibarıyla hadd-ı zatında haiz kıymet değildir. Yalnız taklit nazariyesini izah ve ispata hizmeti olmasından dolayı bundan bahsedilmiştir. Eğer zannettiğimiz, gibi, eşya ve vekayi' hakkında bir idraki tamme dest-res olmak için onları "tecrübe etmek" yani yalnız taalluk ettikleri hususi azayı havas vasıtalarıyla haklarında iktisab-ı malumat ile kalmayarak bütün beden vasıtalarıyla tersîm hareketlerini icra eylemek cidden lazım ise taklit hamlesinin umumi olmasından şayan-ı hayret bir şey yoktur. Bu noktayı nazara [101] göre taklit yalnız bizim müfid faaliyetlere alışmamızı teshîl ve ihtisasatımızdan bedîî bir zevk çıkarmamıza muavemet ile kalmaz belki de bunlardan daha evvel kendi kendimizi alem-i hariciye uydurmamıza ve eşyayı kendimize kıyas ederek izah etmemize de yarar, binâen aleyh çocukların ve ibtidâ-i insanların faaliyetleri arasında taklidi hareketlerin o kadar büyük bir mevki tutmaları pek tabidir. Gerek ferdin gerek ırkın terbiyesinde o kadar mühim bir rol ifa etmiş olan bu esaslı hamlenin, adeta bir hastalık teşkil edebilecek kadar büyümesine ve bütün hâyat-ı zî-şuûra hakim bulunmasına da kezâlik akıl erdirebiliriz. Çocukluğumuzda hepimiz daha bir şey anlamadan evvel taklit yaptık, anlamayı taklit ede ede öğrendik (1). Ancak his ve idrakın en mühim hakikatlarıyla taklit sayesinde ülfet peyda ettikten sonradır ki malumatı daha aklî ve mantikî bir surette benimsemek kabiliyetini iktisâb eyledik. Yeni intibaatı anlamak için hiçbir büyük adamın harici taklide müracata ihtiyacı yoksa da marazi bir vaziyetinde o ibtidâ-i ve taklidi aksü'l-amellere düşmesi pek tabidir. Kezâlik bütün his ve idraklarımızda bir batını yani tevkif edilmiş taklidin ahz-ı mevki etmese de aynı suretle tabidir. Bu hadisenin umumiyetini böyle izah ettikten sonra,

(1) Baldwin: Mental Development

[102] taklidin umumi psikolojisi ile iştilal etmeye ihtiyacımız kalmaz, burada yalnız, hissin tebliği için taklidin ehemmiyetini anlamak bize yetişir.

Malum olduğu üzere fikri bir haletin mukabili olan hareketler ancak gayr-i tabîi surette tezalüd etmiş hassasiyet-i ahvalinde farazâ bazı ipnotizma ve intikali fikr-i derecatında o kadar tam, o kadar doğru bir suretle taklit olunur ki, taklidi yapan kimse karşısındaki adamda mevcut bütün “fikri” anasırı iştirâk eder. Fizyoloji itibarıyla pek daha basit hareket safhaları bulunan haz evsâfı bittabîi daha büyük bir mükemmeliyetle başka birine intikal ettirebilir. Karşısındakine bir haz telkin etmek bir düşünce telkin etmekten daha kolaydır. Kezâlik hikmet-i bedâyi’ hakkında eser yazan Alman muharirlerinin dahili taklit hakkında pîş-i mülâhazâyâ aldıkları şeyler en umumi haz (hedonik) ve îrâde anasıdır. Bu muharirlerin alelade bir halet-i heyecaniyeye refakat eden ve vaziyetlerin kabulü ve hareketlerin icrası bir dereceye kadar aynı heyecan haletini tevellüde hizmet edeceğini düşünmüşlerdir. His ile hareket arasındaki irtibat, teşârük tarîkiyle izah edilse bile bu mütâlaa pek doğrudur. Hareket tahavvülatı bizzat hissin fizyoloji cihetinde bir lazım gayr-i müfariki olmak üzere telâkki olursa bunu ispata hacet görülemez. [103] Her günkü tecrübelerimiz, hislerin, kendilerini ifade eden hareketlerin taklit edilmesi suretiyle tevlid olunduğuna dair bize birçok misaller arz ederler. Bir çocuk ebeveyninin tebessümlerini kahkalarını tekrar eder. Bu suretle onların neşesine, esbâbını anlayabilecek bir hale gelmeden çok evvel iştirâk eyler. Bu bilavasita ve adeta bir makine hareketiyle intikal şekli hakkında müşehedatta bulunmak için büyük adamların hâyatı pek müsait değildir. Fakat büyük adamların hâyatında bile ekseriya öyle bir taaddi hissiyata tesadüf ederiz ki her türlü fikri tebligattan müstakildir gibi görünür. Aşıklar ve Concor Kardeşler gibi samimi dostlar bunu bilirler. Bir ipnotizmacı ile ipnotizma ettiği adam gibi yekdiğeriyle gayet sıkı ve yakın münasebette bulunanlardan hiç bahsetmiyoruz. Hatta evvelden arada hiçbir mühibbane münasebet mevcut olmadığı ahvalde bile bir neşe yahut keder haleti, eğer vazih surette ifade edilmişlerse bunun objektif sebebinin tesiri altında bulunan adamlardan ekseriya başka adama geçer. Bu adam o neşe yahut keder hissini alır. Fakat sebebini derk etmez. Biz bu hadiseyi ictimâî münasebetlerden hergün binnefs tecrübe ederiz. Hatta açık mavi sema yahut yüksek dağlar gibi menazır-ı tabiatla bizde heyecan haletlerinin maddi tezâhüratını ihya edebilir. Zî-hâyat veya mahrum hâyat

Preyer: Die Seele des Kindes

[104] muhitimizin vaziyetleri şekilleri, yahut hareketleri tarafından telkin edilen hisleri bize kabul ettirmek hususunda haiz oldukları kuvve-i icbariye kendisine sahip heyecandan mahrum bir adam tarafından fark edilecek kadar şiddetli değildir. Fakat bu tesirin en kuvvetli misalini görmek istersen bir ferдин cemaatçe müşterek bir hissin sirayetine mukavemet etmesi ne kadar müşkül olduğunu tahattur etmeliyiz (1). Umumi ictimalarda müştereken hüküm ferma olan his ister neşe ister keder olsun, bidâyetten bunlara mugayir bir hisse malik olan fertlere bile sirayet eder. Büyük heyecan ve galeyanların sirayeti o kadar kuvvetlidir ki – Free’nin beyanatına nazaran bir içki meclisine iştirâk eden işret bir adam bile bir nevi ikinci derecede sarhoşluk halinde arkadaşlarının misaline iktifa

arzusu duyar. Karun-ı vusta o büyük fikri imraz-ı sariyelerinde bu kabil sirayetler ne evvel ne sonra hiçbir zaman görülmemiş netaic ve himme husule getirmiştir. Hatta şimdi bile sokak kavgası bize ekseriya aynı hadiseden bir parça arz edebilir. 1882 de Londra'da vukua gelen büyük kargaşalık bedaiyetle lakaydane bir vaziyet muhafaza eden kimselerin sonra hatta tecavüzata iştirâk edecek derecede nasıl tedricen sürü-

(1) Dugald Steward : Philosophy of the Human Mind

[105] (sürü)ndüklerini müşahede için pek güzel bir fırsat teşkil etmiştir. Bu vakada ifade hareketlerinin sirayetini hiç şübhe yok ki yağma ve tahrip gibi ibtidâi bir hamleye merbûtiyetlerini pek çok teshîl eylemiştir. Fakat bizim en kuvvetli halet-i hissiyemizin hariçte tezâhüratı gibi nümayan olan faaliyetlerin kaffesinde bu hal nümayan olmaktadır. Bunların kaffesi sevk-i tabîiye müstenid bir takım efal ve hareketlerden ibarettirler. Herkes bu faaliyetlere tecrübe-i zatiyesi eseri olarak malufdur. Binâen aleyh hiddet, nefret yahut muhabbetin bir fertten bir cem-i gafirden fertleri adeta bir makine hareketi kabilinden olmak üzere geçebilmesi pek tabidir.

Hissin fertler beyninde intişarı beyan ve izah edildiğinden sonra artık asıl mevzu tetkikatımıza avdet ile ifade-i hamlesi üzerindeki tesirâtı taharri edebiliriz. Ferden ictimâî mahiyetinde kendi uzviyeti dahilinde ceryan eden ameliyeye müşâbih bir ameliyenin ceryan ettiğini görmüştük. Vazife tahavvilatı nasıl bir uzuvdan diğer bir uzuva sirayet ve intişar ediyorsa, nasıl ibtidâ-i takviyeye yahut mümaniat gittikçe daha vasi mntıkalara şamil oluyorsa bu histe bir ferdin etrafındaki başka fertlere sirayet eder. Onlarda o hissin ifade hareketlerini tekrar ederler. Bedenden gelen inikasklar nasıl ilk halet-i hissiyeyi kuvvetlendirir ve bunun vuzûh ve serahitini artırırsa bir fertteki [106] halet-i heyecaniyede bu halet-i heyecaniyenin sair fertlerde imtidadını temin eden ifadenin aksi tenbihatı dolayısıyla takviye olunur. Yekdiğerini mütেকabilen taklit eden ibtidâ-i hareketler ile müstear hareketlerin mütেকabil tesiratları hissiyle ictimâî ifade tıpkı ferdi ifade gibi tesir gösterir. Bunu bihak umumi ifade hamlesinin ikinci derecedeki bir neticesi gibi telâkki edebiliriz. Pek kuvvetli bir hissin taht-ı tesirinde kaldığımız vakit etrafımızda o bize hakim halet-i fikriyeye sahip bulunan, izhar ettikleri ifadelerde o halet-i fikriyeyi irâe eden kimselerden aksedecek bir tesir ile bunu takviye yahut teskin çaresi ararız.

Ferdi ifadede şayan-ı memnuniyet bir çare-i sükun ve tehafûf bulamamış olan her kuvvetli hissin tezâhüratında ictimâî bir inikasa nailiyet arzusu müşahede edebiliriz. Mesut bir adam, etrafında neşeli çehreler görmek ister. Bundan da maksat onların ifadesinde kendi hissini daha ziyade takviye ve tezyide bir vasıta bulmaktır. Bundan dolayıdır ki kuvvetli ve saf neşeyi bir hayır hu ahlak istinad edenin takip etmesi bir kanundur. Kezâlik neşeyi hediyelerle misafirperverliklerle ifade yolundaki o pek münteşir temâyülde bundan neşet eder. Düşkünlük zamanımızda da etrafımızdan hissiyatımıza muvaffak bir mukabile görmek arzusu vardır. Amak-ı nevmîdîye gömüldüğümüz vakit kendi elemimizi tevsi ve teşmil için umumi bir musibet [107] vukunu arzu

edebiliriz. Neşe insanları tabi olarak iyi yaptığı gibi elem de ekseriya katı kalpli ve zalim yapar. Bunun daima böyle olmaması her eleme düçar oluşumuzda kazandığımız mütezayid muhabbet ve teşrik hissiyat kuvvetinin bir neticesidir. Bunun için eleme karşı hareket aksü'l-amelllerimiz için teşrik-i hissiyata ihtiyacımız vardır. Hadd-ı zatlarında pek elemnak olmayan bütün o keder, nevmîdî yahut hiddet-i tezâhürat fialanesi cemaatçe müşterek tahrîkât ve tenbihatın mütekabil tesiratlarıyla teshîl edilir. Bu suretle, her kuvvetli his, ister hazz-ı âver ister elemnak olsun işi ictimâileştiren birer amil gibi hareket ederler. Bu ictimâileştirme tesiri inkişâfın her merhalesinde müşahede edebilir. Hayvanlar bile kendi kendilerini ve birbirlerini kuvvetli bir hissin müşterek ifadeleriyle tahrik ve tenbih etmek için hem cinslerini ararlar. Espinas'ın söylediği vecihle, çiftleşme zamanında, erkek kuşların bir araya toplanmaları, dişinin nazar-ı tevcîh ve iltifatını kazanmak arzusundan münbais olduğu kadar belki de bu mütekabil tahrik ve tenbih ihtiyacından mütevelliddir. Makakların o hep birarada oluşmaları, şempanzelerin konserleri, cemaatçe müşterek heyecan ifadelerinin en iyi ve en aşıkâr misalleridir. İnsanlarda o neşe veya keder meclisleri aynı ictimâî ifade ihtiyacının bir neticesidir. Aynı esaslı hamlenin daha yüksek [108] bir inkişâfı olmak üzere insanlarda bedîî faaliyet nümayan olur.

Hissimize iştirâk eden muhiblerimizden gelecek inkisat arzusu ne kadar zî-şuûrâne olursa mümkün olduğu kadar tam bir surette bir hiss tevli'd etmek üzere zî-şuûrâne bir gayrette bizde o kadar çok inkişâf etmek lazım gelir. Tesadüfen rastgele vücûd bulmuş bir halkın, hissiyatımıza iştirâkı ne kadar çok olursa olsun, arz edebileceği inikas o ifade hamlesini tatmin etmez. Bunun tabii gayesi mümkün olduğu kadar çok kimseyi aynı heyecan haletinin taht-ı tesirine sokmaktır. Muhalifleri mağlup etmek lakaytları uyandırmak arzu eder. Bir aks-i seda, işte tatmin edilmemiş bir ihtiyacın bütün kuvvetiyle istediği şey budur. Bu ihtiyacın bir neticesi olmak üzere ifade faaliyetleri insanı ibdâ-i sanatkârâneye sevk eder. Eser-i sanat, ferdin taht-ı hükmünde kaldığı halet-i heyecaniyeye müşâbih bir halet-i heyecaniyeyi ona iştirâk edecek geniş muttasıl daha geniş bir takım muhafile intikal ettirebilmesine hadim vasıtaların en müesseri gibi mazur olur.

Gelecek bâbda sanatın bu ifade ihtiyacına o muhalif şekilleriyle nasıl hizmet ettiğini göstermek istiyoruz.

[109] Yedinci Bâb

EŞKAL-İ SANATIN İSTİNTAC VE İSTİHRÂCI

Muhtelif eşkal-i sanatın hangi sırayı takiben zuhur ettiklerini tayin için ilim-i sanatta birçok faraziyeler dermiyân edilmiştir. Pek ziyade münakaşa edilmiş olan bu bâhîsde yeni delail arz etmek niyetinde değiliz. Kableltarih insanlara dair olan malumatımız sanatın inkişâfında en ilk devreler hakkında bir hüküm verebilecek kadar tam ve doğru olsa idi bile şu sırada tarihe böyle bir müracaat, bâhîsde bir teşevvüş husule getirebilirdi. Sırf mücerret bir mesele ile sarf-ı bedîî faaliyet ile meşgul

olduğumuz müddetçe mevcut âsârı sanatta bizim muhakememiz için bir nokta-i istinad bulamayız. Çünkü bu âsâr-ı sanat münasebetiyle esbâbın sırf “ototelik” (îrâdî) bir hamle-i sanat olup olmadığı meselesini ortaya çıkarabilir. Binâen aleyh, atiyedeki sahifelerde tarihi sıra meselesini tamamıyla [110] meskud geçeceğiz ve dikkatimizi nazarı takdirin muhtelif derecatına atfedeceğiz. Yukarıki bâbda bir müsadere olarak ortaya konulan fakat ispat edilemeyen faaliyet-i bediye tefsîrinden hareket ederek, hissin idadesiyle en sıkı irtibatı haiz olan sanat eşkalini daha ziyade ibtidâi olan sanat faaliyetlerini, heyecani haletlerin gayri bediî ifadeleriyle mukayese ederek bilhassa sanatkârâne olan evsâfî en basit şekilleri altında ayırmaya çalışacağız. Eğer bu tetkikatın neticesi, sanata dair âsârda arz edilen umumi hikmet-i bedai mefkurelerine uyarsa, bu hal şüphesiz bizim izahatımızın lehinde bir şey olacaktır.

Basit hissin en saf, en numune addedilecek ifadesi sadece tesadüfî olan hareketlerden ibaret ifadedir. Bir haz yahut elem haletini hemen takip eden yahut bu halete müterâfık bulunan faaliyetler, ister bütün bedenini ister mesela hançere gibi bir kısım bedenini faaliyetleri olsunlar, hadd-ı zatlarında tamamıyla gayri bediîdirler, farazâ, neşesinden sıçrayan, bağırان bir adamın manzarasında hiç bediî bir şey yoktur. Mamafih, lirik mûsikînin, lirik jimnastik dansın en aşağı dereceleri, ibtidâ-i halet-i hissiyeye bu sarf-ı ifade faaliyetleri gibi doğrudan doğruya merbûd olabilirler. Aradaki yegane fark mûsikîde ve raksta hareketler, zaman [111] dahilinde sabit bir sıra kabul etmek suretiyle tahdit olunmuşlardır. Binâen aleyh zaman dahilinde bu sabit bir sıra – nazmın – bizim nokta-i nazarımızdan, bütün sanat şekillerinin en basiti kabul edilmek lazım gelir.

Nazmın psikolojisini tamamen izah edecek olsaydık, sosyolojiye ve tarihe taalluk eder bir tarzda bahse girişmek iktiza ederdi. Doktor Walleşk’in ibtidâ-i mûsikî hakkındaki taharriyatı ile sabit olduğu üzere nazm, müştereken hareketi teshîl vasıtası olmak üzere mübâreze-i hâyatta pek büyük bir rol ifa etmiştir. Hatta ahiran bu faydacılık izahatı Profesör Bücher tarafından daha ileriye götürülmüştür. Profesör Bücher fertlerin, hareketlerini zaman dahilinde bir sıraya sokmak yüzünden ne azim mesai tâsâruf ettiklerini meydana çıkarıyor. Zannediyoruz ki Profesör Bücher hemen bütün mûsikîyi ve şiiri sai ve gayretin tassarruf edilmesi ihtiyaçından inbiâs ettirmeye teşebbüs ettirmekle pek fazla ileriye varmıştır. Fakat şüphe edilemezki sanâyi’-i mûsikîyenin menşe-i evvelini ne suretle izah edilirse edilsin, inkişâflarını nazımdan istihsal edilen ameli faydalara medyunuz. Mamafih aşağıki bâblarda tafsil edilecek olan bu mütâlaât bizi burada yolumuzdan alıkoymamalıdır. Çünkü burada hiç müfid değil diye düşünülür, sırf bediî olan âsâr-ı sanat [112] ile meşgul olacağız. Eğer tâsâruf gibi ameli faydalar ve müştereken hareketler bertaraf edilebilirse, eğer gayesi bazı eşgal sai teshîl veya tanzimden yahut bazı mesaiyi tenbih ve ikazdan ibaret olmayan, yegane gayesi kendi kendisinden ibaret bulunan bir raks yahut şarkı tahayyül edebilirsek o zaman rakstaki, şarkıdaki sanat unsuru “yabancı” maksatlar müracaat edilmeksizin kabil-i izah olmak lazımdır.

Bulabildiğimiz yegane izahat bizi son bölümün nokta-i nazarına ircâ’ eden izahattır. Sanat esas itibarıyla, ictimâî bir faaliyet diye telâkki ettiğimiz için asıl dikkatimizi bittabi bir amili tevhid

olmak itibarıyla nazma atfettik, fakat nazımın ameli bir iştirâk-ı mesai için haz olduğu ehemmiyeti hesaba katmamız caiz olmadığından nazımı ancak heyecani bir iştirâk husule getirecek bir vasıta diye telâkki edebiliriz. Bedihidir ki zaman dahilinde sabit bir sıra bir halet-i hissiyeyi tebliğ için kullandığı zaman, sai ve gayret hamlelerini neşr ve tanzim maksadına hizmet ettiği vakit yaptığı tesire müşâbih bir tesir husule getirmek icap eyler.

Bu vakıa, ictimâî ifadelerin kaffesinde de müşahede edilebilir. Ziyafetler veya harp sarhoşlukları gibi heyecani tahrik ve tenbihin en umumi ve en basit haletleri şüphe yok ki, sadece sari bir taklitle kafi derece-i müesseriyette neşr ve temin edilebilir. Fakat [113] esasen pek ziyade sari olan hislerde bile muvaffak ifade hareketlerinin müştereken icrası suretiyle aynı zamanda azim mukadderde bir halk hep birden tahrik ve tenbih edilecekse bu hareketler bir nizam kabul edilmek suretiyle taht-ı tanzime alınmak lazımdır. Diğer taraftan, ifade nazımdar bir şekilde tesbit edilir edilmez. Sirayet kuvveti pek ziyade artar. Nazım daimi ve muntazam bir teceddüdüyle dikkati pek kuvvetli celbeder ve bundan dolayı en muanidler bile tebliğ edilen hissin nüfuzuna terk-i nefis etmeye mecbur bırakır.(1)

Nazımdar bir ifadenin hazırunı adeta îrâdî bir taklide ne gayr-i kabil mukavemet bir kuvvetle sevk ettiğini anlamak için cenubî raksların o malum olan tesirâtını tahattur etmek kafidir. Tarantella raksı, malum olduğu üzere, isteyenlere de istemeyenlere de ekseriya o coşkun hareketlere iştirâke mecbur olur. Sair İspanyol ve İtalyan rakslarında da aynı hal vardır. Fandango'nun çok kere bir balet zemini olmak üzere isti'mâl edilen bir hikayesi var: Gürültüye sebep olduğundan dolayı mahkemeye sevk edilen raks, hakimlerle heyet-i adal azasını kendi tesirâtı altına alır. Bunlar celseyi bırakarak hep birden sıçramağa başlarlar bu türlü hikayeler raks manzaralarının

(1) Souriau : L'esthétique du mouvement

[114] Latin milletleri üzerinde haiz oldukları tesiri azim hakkında biraz mübalağalı fakat esasen doğru bir misal teşkil ederler, soğukkanlı bir şimal adamı şüphe yok ki çılgın bir raksa faal surette iştirâke sâik olan hamleye her zaman galebe çalabilirler. Fakat dahili taklitlerle bu tahrik ve tenbih iştirâkten o bile men'-i nefis edemez.

Mamafih icra edilen bir raksın seyircileri üzerinde yaptığı tesirat hareketin kendilerinden mi ileri geliyor, yoksa hareketi tanzim eden nazımdan mı neşet ediyor meselesini katiyetle halletmek kabil değildir. Binâen aleyh zamanın ehemmiyetini hakkıyla takdir edebilmek için bedeni hareketlerden ayrı bulunduğu vakit ne şekilde menzûr oluyorsa o hal üzerinde tedkikat icra etmek lazım gelir. İçinde melodi unsuru haiz-i ehemmiyet olmayann en aşağı mûsikî numunesi bize nazımın en basit en saf şekli altında gösterir. Trompet, tamtam, çalpara gibi aletler, heyecanı tahrikât için gayet müessir vesait hizmetini ifa edebilirler. Bir raksta mütenevvi manidar silsileleriyle müterâfık bulunan coşkunluk veya düşkünlük sadece bir ses vasıtasıyla bir ses sırasıyla hemen hemen aynı derece-i müessireyette hazıruna sirayet ettirilebilir. Herhangi bir intibaat-ı savtiye

kümeleri yekdiğerini sabit bir nazım ile takip edecek olurlarsa, haiz oldukları vasıflardan sarf-ı nazar Samilerde esasen bidâyette bu hususu zaman sırası tarafından ifade edilmiş [115] olan aynı vazife-i faaliyet tahavvûlatına bais olurlar. Binâen aleyh aynı heyecan haletlerini tevlîd ederler. Her türlü fikri unsurlardan sarf-ı nazar edildiği zaman nûmayan olan bu halis his, manzum şekilde harice inikas ettirilmiş gibi olabilirler. Bundan daha ziyade haiz-i ehemmiyet olan bir nokta daha vardır ki oda halis bir hisin harice inikas ettirildiği zaman ilerede yine tekrar edilebilmek üzere tesbit edilebilmesidir. İşte bu suretle en basit tezâhüratında bile sanat bir halet-i heyecaniyeyi mekan ve zaman hududlarının fevkine is'âd edebilirler.

His ile nazım arasındaki irtibattan bahsolunduğu sırada rakstan ve en basit savt veya alat mûsikîsinden misal getirmek pek tabiidir. Fakat beyana hacet göremeyiz ki, zaman sırası mefkuremize bilavasıta bir surette kendisini hissettirse de husule gelecek tesir, derece itibarıyla az olmakla beraber mahiyet itibarıyla yine aynı şeydir. Bu suretle her şiire dahil olan nazım unsurunu benimseyerek bir şiir okuduğumuz vakit, bir halet-i heyecaniyeye tıpkı bir raks hareketına ya faal surette ya içimizden iştirâk ederken vakı olduğu gibi iştirâk ederiz. Kezâlik, sanâyi'-i şekliye ve tezyîneye gözümüzü muntazam bir takım hudud ve tesavir tertibini takibe mecbur ederek bize nazım vasıtasıyla heyecani bir tahrik ve tenbih verir. Tezyînat yani sırf halk sanatı bundan dolayıdır ki [116] psikoloji tesiri itibarıyla, basit halk rakslarına ve melodilerine teşbih edebilir.

Mantiken bu en ibtidâ üç sanatta yani jimnastik raksta, hendesi tezyînat ve melodiden mahrum, sadece nazımda mûsikîde veya şarkıda sebepsiz, “mevzusuz” his, kendisine müterâfık tadîlat faaliyeti bize doğrudan doğruya nakleden bir vasıta ile ifade olunur. Tabiri caizse bu sırf lirik şekiller, fikri muhteviyat itibarıyla farklarına rağmen, heyecan cihetinde son derecede yüksek bir kabiliyet-i telkiniyeyi haizdirler. Bir rahatlık hissi tazyikten azade kalmak hissi, emniyet ve iktidar hissi gibi umumi ve müphem haller bunların vasıtasıyla gayet doğru, sadık bir surette sairilere intikal ettirilebilirler. Fakat onların kudret ifadeleri bu kabil sırf haz haletlerine münhasırdır. Binâen aleyh, his tam surette teşekkül etmiş, diğerlerinden tamamen farklı bir hal almış bir heyecanın bir kısmını teşkil ettiği zaman ictimâî ifade hamlesi de buna daha uygun gelecek başka bir vasıta-i intikal bulmak lazım gelir.

Fiiliyatta hemen daima, hatta haz ile elemin en nakabil zabt tezâhüründe bile işin içine basit bir dram temsili unsuru girer. Bu sayede muhtelif heyecanların bazı fikri evsâf-ı kaşifeleri tebliğ ve ifade edebilir. Mesela raksta o basit [117] “jimnastik”(1) şekillerden ancak tecridi bir surette bahsedebiliriz. Hareketler bidâyette mübhem bir heyecan haletini takviye yahut teskinden başka bir gaye takip etmeseler bile bizzarure bu heyecana merbût hareketler halini iktisap edeceklerdir ve bundan dolayı gerek seyircilerde, gerek raks edenlerde bu mürekkeb halet-i hissiyeyi calı olarak bir dereceye kadar ihya eyleyeceklerdir. Aşağı kabileler arasında pek müntesir olan pandomimalarda bu ameliye pek vazih suretde müşahede edilebilir. Bir vahşi pek kuvvetli bir halet-i hissiye dahilinde bulunduğu vakit, umumiyetle, hâyatın en büyük ve kesiralfavû tahrîkât ve tenbiyatını

ifadeye hizmet etmiş hareketi icraya başlar. Cengâver kabilelerde neşe raksı ve bunların inkişâfatı, selam raksı, tebrik ve tanzim raksı umumiyetle ayrı ayrı askerî bir vasıfa maliktirler. Şüphe yok ki bu pandomimaların vasıf-ı hususiyesi bidâyette siyasi bir takım mülâhazât neticesi olduğu iddia edilebilir. Heyet-i ictimâîyenin askerî bir haletinde ecnebileri tehdidkârâne kabul etmek belki de sadece bir emniyet tedbiri olabilir. Fakat, işin bu faydacılık safhası ne kadar mühim olursa olsun, sadece bir tezâhür-i neşeye muntazır olduğumuz, vakit yapılan bu zahıran sebepsiz gibi pandomimaların kısm-ı azamının vesait ifadede ki mahdudiyetinden dolayı

(1) pandomima raksından ayrı olmak üzere “jimnastik” raksı tabirini Grosse’den istiare ediyorum

[118] başka bir takım ifadeler istiare edilmesine ve teşârük ameliyeleriyle tevsiye olunmasına bir misal suretinde telâkki edilmesi daha akla yakın gelir.

Kendisine hakim, terbiyeli bir adamın hâyatında, bu hadiseye bu kadar bariz bir şekil altında umumiyetle tesadüf etmeyiz. Fakat, bir adamın mübhem bir his tesiri altında kaldığı vakit düşündüğü o kısmi pandomimalar - misal olarak yalnız öpüşmelerin vesair neşe evzâ’nın vasıf-ı bâhfyanesini hatırlatacağız - bize gösteriyor ki ifade, ifade edilen psikoloji haletine daima bir unsur vuzûh ve tayin ilave eder. Alem-i bedeniyeyi takip eden aksü’l-amellerden bahsettiğimiz vakit, ızdırap çekenlerin o bir makine tarzındaki hareketlerini izah için sanki elem, maddi bir şeymiş gibi bunu hayalen maddileştirmeleri keyfiyetini mevzu-i bahsetmiştik. Burada da buna benzer, tabir-i caizse mütevellidül hûrafa bir teşhis yolunda tabii bir temâyülün, yalnız eleme karşı aksü’l-amellerden değil her türlü ifade faaliyetlerinden tevellüd ettiğini söylemek isteriz. Bu suretle mühim bir haz hali, vazifeyi takviye keyfiyeti îrâdi izalelerimize vasıl olduğu zaman bir neşeye inkılâp ediyor. Yani hakiki yahut hayali bir sebebe atfedilen bir his oluyor. Esasında sırf fizyolojiye müstenit olabilen bir endişe bedendeki tadîlat gittikçe birbirinden daha farklı bir dereceye kaldığı vakit [119] mechul bir şeyden korkuya, farazâ karibelvuku bir tehlike korkusuna tahavvül ediyor.

Ferdin kendisi için bile bir halet-i fikriyeyi hiç tefekkür unsuru olmayan halis bir ihtisas gibi his ve idrak etmek bu kadar müşkül olursa bunun ifadesi vasıtasıyla seyircilere basit bir hissin tahrik ve tenbihinden yahut düşkünlüğünden biraz daha fazla bir şey intikal etmesine hiç hayret etmemelidir. Lirik bir oyunun sırf nazmını tecride ne kadar dikkatle ve katiyetle çalışırsak çalışalım bunun içine daima evzâ’ ile taklidî bir unsur girecektir ve bu unsur bize o sarf hissi haletinden daha farklı daha iyi surette muayyen bir halet-i fikriye telkin edecektir. Binâen aleyh, hakikatte rakstaki drama ait şekil, bahsi karıştırmamak zaruretiyle ayrı bir küme gibi pîş-i mütâlaaya almak mecburiyetinde kaldığımız sarf-ı nazımdar tezâhürattan daha az ibtidâ-i değildir. Kezâlik, bedihidir ki fikri haletleri temsil ve îrâe etmek ve seyircilere geçirmek teşebbüsü ne kadar zî-şuûrâne, ne kadar kasda makrun olursa, dram yahut evzâ’ ile taklit unsuru da ehemmiyetini de o kadar artıracaktır.

Heyecanın evzâ' ve etvâr ifadesiyle intikali bahsini oldukça uzattık. Bu ameliyenin gayet şayan-ı dikkat bir misaline sanat sahası haricinde, cemaatçe müşterek halet-i fikriyelerin sirayeti bahsinde [120] tesadüf edilmişti. Sanat, heyecanı intikal ettirme keyfiyetini hadd-ı zatında bir gaye olarak kabul ettiği zaman, bu kabiliyet-i sirayet bittâbi tezâyüd eder. İfade hareketını icra edenler, evzâ' ve etvâr ifadesini mümkün olduğu kadar kolaylıkla benimsenecek bir hale sokmaya çalışırlar zannederiz. Seyircilerde de ifade edilmiş hisse iştirâk hususunda mütezayid bir havahiş vardır. Bir tiyatrodaki hazır bulunanlar, kavga eden kalabalık bir halk gibi değildirler. Umumiyetle o andaki hareketleriyle aktörü taklit edecek kadar ileriye gitmezler. Oynanan oyunun hayali olduğunu derk ettikleri için ahzettikleri taht-ı şuûr hamlesine mukavemet edebilecek bir haldedirler. Fakat oyunu kemal-i dikkatle takip edenler kendilerinin haricî faaliyetlerini böyle kontrol altında bulundurmakla beraber, temsil ve irâe edilen hisleri hemen hemen bilavasita bir surette benimseyebilirler. Mutâvî' birer seyirci halinde kalırlar ve zahıran bi-hareket dururlarsa da oyuncuların evzâ' ve etvârını ve çehrelerindeki oyunu muhtesir bir tarz ve nevede takip edebilirler. Avama mahsus bir çenei' oyunun en nazik yerlerinde seyirciler hemen daima bî-şuûrâne bir pandomimaya kapılırlar. Engel'in dediği dediği gibi psikoloji müdekkiki için seyircilerin bu hali, sahnede oynanan oyundan pek celb-i dikkattir. Dram sanatının daha yüksek şekillerinden hissin böyle bila-vasıta intikali, şüphe yok ki ehemmiyetinin büyük bir kısmını [121] gaib eder. Fakat, zan ediyoruz ki her dikkatli seyirci, yanındakilerde değilse bile her halde kendi içinde aktörlerin bütün hareketlerini takip eden gayr-i ihtiyarî ve bî-şuûrâne bir taklidin hafif izlerini fark edebilir. Sahnedeki mukaleme-i pandomim hareketına ne kadar çok yer bırakırsa ve bu hareket ne kadar canlı ve kanâat-bahş bir surette temsil ve irâe edilirse bu taklitte tâbi o kadar bariz bir hal alır. İyi bir evzâ' ve etvâr taklidinin en fikri tenkide sahip seyircileri bile heyecan haletlerine iştirâki icbar hususunda haiz olduğu kuvvete bir misal olmak üzere Lihterg'in "İngiltere Mektupları"ndaki "Garik" tasvirinden daha iyisini bulamayız: "çehresindeki ifade insanı taklide sevk edecek kadar kuvvetlidir. Ağır ve ciddi durduğu vakit seyircilerde ciddiyet kesbederler. O kaşlarını çatdığı vakit herkeste kaşlarını çatar; o gülünce herkes de güler..."

Zan olunabilir ki bu ameliye yalnız kelimenin asıl manasıyla dram sanatları addedilebilecek sayede vukua gelir. Eğer böyle olsa idi bila-vasıta taklit sayesinde heyecanların intikali esası hikmet-i bedâyice pek mahdud bir ehemmiyeti haiz olmak lazım gelirdi. Halbuki bizim zannımızca mahsûlât-ı bediîyenin bütün eşkal-i muhtelifesinde bir küme idi bir tiyatro unsuru müşahede edilebilir. Bu unsurun edebiyata dahil olduğu [122] muhakkaktır. Avamca mergup olan muharrirler bilhassa hissiyatperest olanlar, hissiyatın tezâhüratlarını "sari" tavsîfât ile irâe etmek suretiyle hissiyat telkin edebilmek sırrına vakıftırlar. Gerek şekli gerek tertibi sanâyi'-i resmiyenin kaffesinde de bu unsur mühim bir rol ifa eyler.

Heykelleri seyrederken bunlarda temsil ve irâe edilmiş vaziyetlerin yahut hareketlerin hafif taklidî hareketlerini çok kere kendimizde farkettiğimiz olur. Bu telkin tesiri profesör Lanke'nin

zannettiği gibi yalnız gayet şiddetli ihtirasatı ifade eden melodram tarzındaki heykeltraşlıkta hiss olunmaz. Daha mutedil, daha latif tarz-ı eşkalden zevki yap olmaya da yüksek derecede sebep olur. Bir heykel çehresindeki ifade ne kadar sakin, biteessür olursa olsun beden vâzietine bize daima ya kuvvet ya itimad yahut bir hüzn ve melal gibi bir his verecektir.

Resim sanatında bu evzâ' ve etvâr taklidî, esas tasviri anasır arasında gaib olmaya meyâyıldır. Hissin doğrudan doğruya intikal ettirilmesi yerine bilavasita ve teşariki bir intikal kaim olur. Mamafih komedi ve tiyatro unsurundan tamamen arî âsâr hemen hiç yok gibidir. Temsil ve irâe ettikleri heyecanları bize sirayet ettiren o hissiyatperest yahut gülünç simalar [123] resimlerinde bu unsur pek vazih surette fark edilebilir. Mesela Japon saadet mabudlarının bir karikatürüne baktığımız vakit resimdeki kahkaha ile sebebini daha hiç anlamadan yahut resmin kıymet-i sanatkârânesi hakkında hiçbir hüküm vermeden çok evvel bizde güleriz.

Vakıa resim sanatının birçok şubeleri vardır ki bunlar da insan çehreleri hiç nümayan olmaz. Fakat bu fikdan evzâ' ve etvâr taklidinden mütevellid telkinatın tamamen ortadan kalkmasını hiç de icap etmez. Gerek zî-hâyat gerek mahrum hâyat-ı eşya hakkındaki his ve idrakımız daima tam yahut noksan bir taklit ile müterâfık olduğu için herhangi nevi bir şekil yahut hareket bizde bir halet-i heyecaniyenin kendisine has faaliyetlerini tevlîd edebilirler. Basit bir resmi yahut basri intibaat silsilesi nizamdarı bizde nasıl basit hisse müterâfık bulunan vazife tadîlatını tevlîd ediyor ve binâen aleyh haricde bu nizam ile tecelli eden bir halet-i fikriye husule getiriyorsa, farklı, ayrı bir heyecanın fizyolojisi sahasında mukabili olan evzâ' ve etvâr taklidi hareketlere de hatut ve eşkal-i lisanına tercüme edilebilirler ve bu suretle heyecan başka kimselerin mefkurelerinde de vücûda getirilebilirler. Bu suretle hatta, mesela bir vazî gibi bir el işi bile şeklindeki kabiliyet-i telkiniye dolayısıyla bizim hâyat-ı heyecaniyemiz üzerinde adeta bila [124] vasıta bir surette icrai tesir eder. Âsâr-ı mimariyede gördüğümüz hendesi tezyînatta, bizde heyecani haletler tevellidi hususunda daha büyük değilse de herhalde buna mesavi bir kudrete maliktirler. Kezâlik maddi eşyai tabiatı ifade kabiliyetleriyle malamaldırlar bundan dolayı hislerimizi nakil için bir vasıta olmak üzere işe yararlar. Güzel gördüğümüz bütün alem bu suretle bilavasita bir evzâ' ve etvâr taklidi için, dram sanatına ait bir ifade için kabil isti'mâldır. Bu ifadede tâbi ve mücerred şekiller insan bedeninin yerini tutarlar.

Ceryan-ı bahs bizi faaliyet-i bediyede lirik ve dram unsurlarının ehemmiyeti vadisine sevketti. Fakat bu iki vasıf vasıtasıyla tabiat ve mahiyetleri tamamiyle tasvir ve tarif edilebilecek âsârın pek kalil mukaddarda olması keyfiyetini nazar-ı dikkatten durdurtmuyor. Heyecan haletlerine müterâfık bulunan fikri unsurların ehemmiyeti arttıkça doğrudan doğruya heyecan telkinatı da, muvaffak vesait tebliğ içinde bizzarure nümayan olmak lazım gelir. Bir objektif sebep ile birlikte bir neşe yahut keder takdir ve hayret, hiddet, nefret, yahut ümitsizlik bütün bu haletler ve emsali hariçten bir seyirciye, sırf kendisinin aklına uygun kelimelerinden dolayı tamamiyle intikal ettirilebilir. İctimâî ifade ihtiyacının nazariye itibarıyla en son gelen tezâhüratında işte objektif vukuatı yahut eşyayı [125] bir temsil ve irâe veya tasvir hamlesi nümayan olacak bir suretle,

sanatkârın hissine müşabik bir his seyircilerde tevlîd edebilecektir. Hemen hemen bütün eşkal-i sanatta tezyînat ve mûsikîde olduğu kadar resimde ve hikayede bir taklid-i tabiat esası görülecektir ki kelimenin en vasi' manasıyla epik dastani diyebileceğimiz bir maksada hadim bulunur.

Mamafih, bir hissi, bir sebebin suret-i zihniyesiyle ve bilavasita veya derece-i sâniyede ifadesinin muntazam şekliyle aklen izah ve kabul etmek hadd-ı zatında gayr-i kafidir. Evvelce hazirunun dikkatini ve hûsn-i niyetini kazanmak muhibbane bir münasebet iştirâk-ı hissiyat daima, hiç değilse tarafından birinde bir uysallığa, müsadekarlığa lüzum gösterir. Sanatkâr, kendisindeki kuvvetli ve hakim hisse bir eser-i sanat vasıtasıyla etrafından bir cevap ve mukabele almaya çalıştığı vakit hakiki yahut hayali semaları üzerinde bir kuvve-i iknaiye sarfetmek mecburiyetindedir. Sulliperidom pek güzel surette söylediği vecihle, (1) sanat-ı ibtida havasımızı okşamak suretiyledir ki hissimizi tevlîd eder, düşüncemizi uyandırır. İfade edilmiş muhteviyatından bilavasita istihrâc edilebilecek olan güzellik unsuru ile ifadenin vasıl olduğu hürriyet-i ruhiyenin bir neticesi olmak üzere

(1)Sulliperidom : L'expression dans les beaux-arts

[126] arkadan gelen letafet ve zerafet unsurundan başka hemen her âsâr-ı sanatta bir takım evsâf ve meziyet vardır ki gayeleri münhasıran hoşla gitmekten ibarettir. Biraz cüretkârâne bir teşbihde bulunmak istersek diyebiliriz ki bir eser-i sanat, tıpkı canlı bir uzviyet gibi, bir hayvan veyahut bir nebat gibi, “vesait-i cazibe”sinin güzelliği ile dikkati celbeder ve havasa okşar. Buda o vesait-i cazibenin kendiliklerinden dolayı değildir. Aynı zamanda hem ihtiva hem ifşa ettikleri bir serden dolaydır. Bütün bu cazibe ve letafetler sathî bir müşahede, eser-i sanatın amakında mündemic bulunan basit vakayı gözden gaib ettirebilir. Bu basit vakıa ise ifade edilmek ve cevap almak, mukabele görmek ihtiyacında bulunan bir halet-i hissiyeden ibarettir. Hoşla gitmek suretiyle cezbetmek hamlesinin neden dolayı hamle-i sanat ile müterâdif olarak kabul edildiğini işte anlamış oluruz.

Yukarıda da söylendiği vecihle, bu kabil bir tesir, sanatkârâne hamlenin kuvve-i ihbariyesini izaha kifayet edemez. Kezâlik sanattaki dastanî yahut tasvirî unsurlar üzerine müstenid nazariyelerde, vahdet-i sanat esası ile gayr-i kabil telifdirler. Eğer eşkal-i sanatın tekâmül-i katiyesi, bizim tasvir ettiğimiz tarzda nafi ve tasvir olunacak olursa faaliyet-i sanatkârânenin bütün tezâhürat-ı muhtelifesi bir tek esası müsterekeden istihrâc ve istintâc [127] edilebilir. Bütün esas sayesinde, muhtelif eşkal-i sanatta insanları icad ve ibdâa aynı kuvvei cebriye ile sevk eden o hamlenin kuvvetini izaha kadir olabiliriz.

Mamafih harsın terakkisi ile sanatkârâne hamle ne kadar farklı bir şekil alsada onun tabiat ve mahiyet batiniyesi daima aynı şey kalır. Değişmez tezâhüratları ne kadar mürekkeb ve müteallik olsa da gayeleri, daima galip ve hakim bir hisse doğru bir cevap tedarik etmekten ibaret bulunur. Bir eser-i sanat ne kadar mükemmel olursa onun mübdaede muhibbane ifadeleriyle kendisinin hissi

üzerine mukabeleten bir tesir takvîtkâr icra eden tesadüfî samilerinden, seyircilerinden o kadar müstakil bulunur. Fikri haletlerine daha geniş muhitlerde, memleketlerde tekrar edilmelerini teshîl edecek bir kıyafet, bir vücûd verir. Bu suretle ifade hamlesi, kendisini hayali bir halk ile bir teşrik-i hissiyat dairesi dahiline vaz-ı nefis etmeye doğru sevk eyler. Hayali bir seyirci için ihlaf veya kendi nefsi için ibdâ-i âsâr eyler, kendi kendisini anlatır. O anda etrafında bulunan ictimâî muhyitine karşı mağrurane bir lakaytlık ile, eserini her türlü ictimâî şeraitin tesirinden tamamen azade zan edebilir. “her şiir kendi kendine bir söylenmeden ibarettir” yolunda Mill’in söylediği söz büyük şairlerin bir çoğu tarafından şübhesiz ki şayan-ı kabul görülecektir. Fakat, [128] bir psikoloji müşahidi bu kabil kendi kendine söylenmelerde “ene”nin harici bir halk yerini tutduğuna dikkat etmekten men-i nefis eyleyemez. Sanatkârda bir cihetçe çifte bir kabiliyet vardır. Hal-i inzivada ibdâ-i sanatkârâne, mübeddi’ aynı zamanda kendi kendine seyirci olmak üzere ahz-ı mevku etmesi keyfiyeti ile daima kabil-i izahdır.

Binaen aleyh, hatta en ferdiyetçi sanatkârların mahsûlâtı bile sosyolojiye ait mülâhazât ile izah olunabilir. Yalnız ihlaf için çalışan sanatkârlarda da hal bu merkezdedir. Sanat en yüksek tezâhüratın kaffesinde bir hissi intikal ettirmek gayesini takip eder demek doğru olmayacaktır. Gayesi bir layemutluğu temin kadar vasidir. Fakat bir halet-i fikriyeyi ebedi kılmak yolundaki bu arzu, dünyanın her kıtasındaki, her devrindeki her insana kendi duyduğu aynı yükselmeyi aynı şevk ve vücûdu vermeye kadar bir şekil bulmak için hiç yorulmak bilmeden çalışmaya sanatkarı mecbur eden arzu, ifade hamlesinin bu en yüksek tezâhürü, yalnız ictimâî ifadenin haiz olduğu takviye ve teskin kuvvetiyle izah olunabilir. Hamle-i sanat, mübedda sanatkârların şuûr mütefekkründe surette görünürse görünsün, faaliyet-i sanatkârâneyi psikoloji sahasında tetkik neticesinde vasıl olabileceğimiz en sağlam tefsîr işte bundan ibarettir.

[129] Sekizinci Bâb

SANATIN VERDİĞİ SÜKUN

Bir hissin sair kimselere intikalini ve idamesini temin yolunda vuku bulan teşebbüsatta ifade faaliyeti tedricen o sarf bir sâik ve hamleye müstenid olmak vasıfını gaib eder. Gayr-i tabii bir icbar-ı asabiye adeta harice urmuş bir fiil-i münakis olmakdan çıkarak kasde mekrun bir icad-ı bedîî haline inkılâp eyler, bu ibdân gayesi pekala malum olduğu gibi bu gayeye vasıl vasaitede pek güzel idrak olunur. Bir eser-i sanatın içinde bir haleti hissiye toplanmış, telhis edilmiştir. Hem o surette toplanmıştır ki seyircilerde bu halet-i hissiyenin temsilini yalnız teshîl ile kalmaz, onu takviyede eder. İşte böyle bir eser-i sanatın vücûda getirilmesi karışık, müşkül bir iştir. Fikrî ve îrâdî faaliyetlerin ciddi ve hakiki surette iştirâk ve muavenetleri vuku’ [130] bulmadan bittabî bu iş icra edilemez. Diğer taraftan bu fikri ve îrâdî faaliyetlerin iştirâk ve yardımı ibtidâ-i hissi üzerinde bir dereceye kadar tesir yapacağı aşikardır.

Bütün psikoloji kitaplarından görüleceği üzere, kuvvetli hislerin vazih tefekküratı gayr-i mümkün bir hale soktuğunu herkes müşahade etmiştir. Her günkü tecrübelerimiz gibi ilmi tecrübelerde gayr-i tâbi bir tahrik ve tenbihin veya düşkünlüğün yalnız fikirlerimizin ve bunların teşarikatının üzerinde değil his ve idrakların üzerinde bile haiz olduğu tesiri gayet aşık bir surette ortaya koymaktadırlar. Bunun aksinden ihtimâl ki bu kadar sık bahsedilemez. Mamafih şüpheden azadedir ki şedid bir faaliyet-i fikriye, bazı ahvalde, tâbi derecenin fevkindeki galip ve müste'bîd bir hissin tesirine hatta hareket-i bahş aksü'l-amellerden ziyade galebe çalabilir. Her halet-i fikriyenin, tefekküratımızı kendisine doğru tevcîh ettiğimiz vakit bir hadise-i şuûr olmak üzere daha vazih kesbettiği doğrudur. Mutedil şiddette aşk hisleri üzerinde imal-i fikir edecek olursak bunların sarf-ı heyecani halleri bile takviye edilir. Fakat hissin şiddeti daha büyük bir dereceye vasıl olur olmaz bu münasebet bir aks olur. Bir yük teşkil edecek kadar büyük bir neşe uyuşturucu bir ümitsizlik, kendilerinin fikri unsurları vuzûh ve tain [131] kesbettiği zaman behemahal tenakus ederler. Bu kadar kuvvetli haletlerin esbâb ve tezâhüratını itidal-i dem ile ve sükunet ile temaşaya kendimizi ne kadar icbar edersek onlara galebe çalmaya da o kadar kabiliyet peyda ederiz. Bütün dikkatimizi kuvvetli bir korkunun objektif menbana tevcîh edebilmek “tehlike ile yüz yüze” gelecek olursak bu şiddetli korkuya galebe çalınabileceğini pek çok kişi tecrübe etmiştir. Dikkat-i sevk son derecede temerküz ettiği ve şiddeti kesbeylediği zaman, teshir ahvalinde olduğu vecihle, bekai nefis heyecanın vücûd bulmasına bile, bizim zaruremiz olarak, bir mana teşkil edebilir.

İbda-i sanatkârânenin tesire galebe çalmak için kasdî yahut gayr-i kasdî bir gayret sarf meselesi mevcut değildir. Bilakis burada gayei tesire en müessser ve hakiki bir vücûd vermek için onu mümkün olduğu kadar kuvvetli muhafaza etmektir. Mamafih, heyecanın tahrik ve tenbihi ile fikri faaliyet arasındaki zıddiyet o kadar gayr-i kabil teliftir ki faaliyet-i fikriye heyecanı takviyeye sarîh surette hidmed ettiği takdirde bile tesirin ifratını hükümden düşürür. Kuvvetli bir haz yahut elem haleti, ifadesi mefkure tarafından bir rabıta ve inzibat altına alınmadıkça başka kimselere kabil değil anlatılamaz. Tesir, böyle bir şekil içine alınmakla gerek kabiliyet-i fehimmeye cihetinde gerek sirayet kudreti [132] hususunda müstefid olur. Fakat bu suretle hazrun ve samiin üzerindeki tesir artarsa da sanatkârâne şekil, o tesiri duyan şahıs üzerinde bütün bütün başka bir tesir yapar. Bunun vuzûh temayüzü her tahrik ve tenbihin aradığı sükun ve tahaffüfü mutlaka bahşeder.

Eser-i sanatın kendi mübde-i üzerinde derhal icra ettiği aksü'l-amel bariz fikri unsurlara malik “yüksek” eşkal-i sanatta pek kolaylıkla takdir olunabilir. İnsana musallat olan mecaz bir heyecana karşı “şiiir tedavisi” hakkında edebiyatta pek çok misaller vardır. Bu bâhîste ta'mîk edeceğimiz. yegane nokta bu misallerin tarzı tefsîri cihetidir. Bir şair kendi ıstırabatına bir hayali vaka vasıtasıyla bir şekil ve suret vermeye çalıştığı zaman istihsal ettiği sukun ve teselli hiç şüphe yok ki kısmen faaliyetinin ifade tarîklerine doğru tebdil-i muharra etmesinin bir neticesidir. Fakat daha yüksek bir derecede bu, mertebe-i kemalde bir eser-i sanat içinde objektif hakikatın temaşası üzerine vukua gelen zihindeki bahş bir tesirin neticesi olabilir. Mahsûlât-ı sanatkârânenin muhafaza-i hâyat bir çare gibi icra-i tesir etmesinin en meşhur misali Goethe'nin “Genç

Werther'in İstirabı''nda pek göze çarpacak bir surette meşhuddur. İhtiyar şair, hatıratında merak getirici, intihara sevk [133] edici düşüncelerin na-kabil imha bir muhabbed hâyat ve saadet arasındaki mübârezedden kahrolup gittiği sırada ıstırahatını yazmak gibi eski bir çareye nasıl tevessül etmiş olduğunu açıkça hiç saklamadan tarif ediyor. Kendisindeki o mübhem his bedbahtiye muayyen bir şekil vücûdu vermek yolundaki arzusunu bilhassa tefsil eyliyor. Sonra eserini gözlerinin önünde nihayete ermiş bir halde, mevcutiyyet maddiyesini kati ve kanaat-i bahş bir surette ispat ister gibi, çerçevelenmiş bir resim gibi bir paket halinde gördüğü vakit, kendisini pür neşe beriki hâyata kabiliyetli hissetti. İşte bu tecdid eden yaşamak cesaret-i hariciye şeklin temaşasının temin ettiği itimat ve müzaharat ihtisasının bir neticesidir.

Bu suretle, eser-i sanat, maddi, objektif bir hakikat olmak sıfatıyla ibtida kendisini tevlîd eden subjektif teşevvüşü tahfif eder. Bu tesir, güzellik, tenazür vesaire gibi kelimenin en dar manasında bedi evsâfın aksi tesiratıyla ikmal olunur. Bir sanatkâr teveccüh ettiği halkın dikkatini celb için bu bedi evsâfı gerek kasdî gerek gayr-i kasdî olarak daima arar. Binâen aleyh eser, tefekkürde ve sanatkârın eli altında vuzûh ve tain cihetinde ne kadar kazanırsa heyecan-ı tahrîkât ve tenbihatın karma karışık velvelesine o nisbette galebe çalacaktır. Bir heyecan tazyikini [134] teskin için sanat diğer ani ifade faaliyetlerinin kaffesinden ziyade tam ve müesser vasıttadır. Bundan başka bir sanatkâr duyduğu hissi halka doğru bir suretde tebliğ için ne kadar gayret ederse etsin eserinin muhteviyat-ı heyecaniyesi eserini saha-i fiile isal eden ibtidâ-i halet-i fikriyeye nispetle daha başka türlü, daha ahenktar bir vasıfı haizdir. Bir eserde yahut tezâhürde şekl-i sanatkârânenin nümayan olduğu nispet ve vasiatta, - neşeli, hüzünlü, pür ihtiras yahut sakin – mevzudan müstakil olarak daima fikri bir halasab olma hissi mevcut bulunacaktır ki bu, heyecan-ı tahrîkât ve tenbihatının efradını teskin eder.

Hikmet-i bedâyi' meselesi tamamen tetkik ve izah edilmek için sanatkârâne şeklin bu tesiri bütün faaliyet-i sanat şubasında ayrı ayrı irâe ve takip olunmak lazım gelir. Sanatın, muhtelif şubasında tahrik ve tenbih kadar teskin ve tahfif hususunda haiz olduğu kudretin derecesini tayin ve takdir edebilmek gayet şayan-ı dikkat bir tettebbu'-i zemini teşkil edecektir. Muhtelif sanatları birbirleriyle mukayese ederek böyle bir teşebbüs etmekliğimize burada hacet yoktur. Edebiyata tevlîd-i âsâr hakkında söylenmiş olan sözler esas itibarıyla sanâyi'-i şekliye mahsûlâtına da tatbîk edilebilir. Hatta hem objektif şekilden hem fikri muhteviyattan [135] mahrum gibi görünen gayet lirik ve derhal manidar bir takım sanatlar hakkında da bu mütâlaa variddir. Her ne kadar mûsikînin en aşağı nevi sarf-ı heyecanı tezâhürattan ibaret olduğu ekseriya söylenmişse de en basit şarkıları ve raksları tanzim eden nizamda bir şekil unsuru fark edebiliriz. Bu şeklin icat ve ibdâi şüphe yok ki bir dereceye kadar zî-şuûrâne bir tenbih ve fikri faaliyete mütevacıftır. Binâen aleyh son derecede takviye edilmiş şedid bir tesirin nizamdan bir hareket ihtimâlini bertaraf edilmesi pek tabidir. Pek galeyan etmiş bir neşe, pek şiddetli bir yeis harici tezâhüratlarında yalnız ahenksiz ve letafetsiz değil, aynı zamanda nizamdan da mahrumdur. Fakat ifadeyi sabit bir zaman sırasına tâbi tutmak bu

tezâhürata bir ahenk vermeye muvaffak olabiliriz. Fasılaların muntazaman avdeti hareketlerimizi tanzim ettiği ve bundan dolayı hareketlerimiz rahatlık ve letafet iktisap eylediği gibi diğer taraftan tesirin şiddet-i galeyanına da düşürür. İşte bundan dolayıdır ki nazım, mûsikî yahut dram, tahrikât ve tenbihatını kuvvetli surette tahkim ederken aynı zamanda tabii dereceden yükseklerle çıkmış tesir üzerinde de bir tahfif ve tehdit tesiri icra eyler. Nazmın mûsikîdeki ve rakstaki tesiri bize sanatkârâne şeklin ehemmiyetini sair misallerin kaffesinden daha basit daha anlaşılabilir bir surette irâe ediyor. İhtisasın mûsikî [136] ile böyle tahfif ve ta'dîli daima bir tahrik ve tenbihi tazammun eder. Fakat üzerimizde daima meskun bir tesir icra eyler. Şekl-i unsuru ve şekle dikkat keyfiyetine kadar gaib bir mevki-i ihraz ederse sanatın teskîn ve ta'dîl tesiri de o kadar müessir olur. Bir eser-i sanatta muharrik ve mûnebbih unsur ziyade olduğu vakit teskîn ve ta'dîl tesiri tam değildir.

İnkişâf-ı sanatkârânenin her derecesinde kabil-i müşahade olan bu tezat, kadim sanatta bilhassa göze çarpar. Eski sanatta yüksek ve alçak şekiller ekseriya birbirinin yanısıra mevcuttur. Yunan mûsikîsinin Feriyya Mûsikîsine rûchânı sanat hakkındaki eski muharirlerin en sevdikleri bir mevzu idi. Apollon ile Marsiyas arasındaki ihtilâf hurafesi de aynı mevzunun esâtîr dairesinde ifade edilmesinden başka bir şey değildir. Rûbâb ile fûlût iki muhtelif sınıf-ı sanatın birer timsali olarak kalmışlardır. Bu sanatlardan biri şedid şehvetperestane, barbar idi. Diğer sakî ve pür vakar idi.

Fakat eski muharirlerin ve zamanımızda bazı taraftarlarının bu hikayelerde ifade ettikleri tezat hakikatta o kadar bariz değildir. Hatta bir fûlûtün o şiddetli notaları bile ihtirasat üzerinde zabt ve men'a hadim bir tesir icra eder. Diğer taraftan mülayim mûsikînin meskun kuvveti hiç de, ekseriya iddia olduğu kadar, büyük değildir. [137] Efrad his ve kederde bir vasıtai teşfiye makamındaki tesir-i sıhhiyesi hiçbir netice-i ahlakiye hasıl etmez mösyö Combarieu'nun kardinal Perraud'un Eurythmie et Harmonie eseri hakkındaki tenkidatında izah edildiği vecihle en bi-ahlâkâne hislerin bile mükemmel bir melodi halinde ifade edilebileceğini gayr-i kabil-i inkar bir vakadır. Fakat Eflatun taraftarı feylosoflar burasını çok kere gözden uzak tutmuşlardır. Şekl-i mûsikî, şekli nazımda bu hislerin nevini değiştirmezler, bunları yalnız tehlikeli şiddetlerinden mahrum bırakabilirler, binâen aleyh, halet-i fikriye saf, halis zevk cehtinde kazanır, bir asalet kesbeder. Fakat hiçbir zaman - hele yeni muharirlerin telâkki ettikleri tarzda - ahlakileşmez. Ancak ahlak hakkında sırf hedonik (ceza müstenid) bir sistem nokta-i nazarındandır ki mûsikî yahut herhangi diğer bir sanat anı bir tesir ahlakı icra eder denilebilir.

Heyecani haletlerin sanatkârâne ve gayr-i sanatkârâne ifadesi hakkındaki farklara dair olan taharriyatımızı hûlasaya çalışırsak yine kadim ma'inadların o bakanal ahval ve şeraitinin arz ettiği misale geliyoruz. Klasik muharirlerin o çılgınca halleri tasvir ederken dünyanın her tarafında her devrede tesadüf edilebilen hemen bütün muhtelif tezâhürat şehvetperestaneyi ta'dad ettiklerini gördük. İfade-i hamlesinin bir halet-i heyecaniyeyi takviye ve teskin yolundaki [138] teşebbüsât esnasında müracaat ettiği türlü türlü vesait hakkında kadim edebiyat bize gayet veciz bir misal arz

ediyorsa diğerk taraftan ifade ihtiyacının kuvveti de klasik sanatın bahsettiğimiz bu çalgınlık abdatında olduğı kadar hiçbir yerde o derece vüzuf ve sırahatle nūmayan olmaz.

Louvre Mūzesindeki Bakanal Şamdanları etrafındaki resimler Yunan kadimdeki bu Bakūs yurtlarının çalgınlık haleti, elem ve ihtiyaç inbisat ile ne derecede mūterāfık olduğunu her türlü psikoloji tahlilatından daha iyi bir surette ispat ederler, bu “maenad”lar, British Mūzeumdaki büyük vazoların üzerindeki resimlerle ve muhtelif ağa ve mahkūkâtı ile mukayese edilecek olunursa, daha kanaat bahş bir surette görülecektir, rakkasları hislerinin yükünden halas çaresini daima mūtezait bir tahrik ve tenbihde aramaya sevk eden şey hakiki bir felaket ve ıstıraptır. Rakkasların en şedidinde daima görülen o kısım-ı aliyesinin arkaya doğru inhinası, başın bir tarz-ı mahsusta arkaya doğru atılışı kadar hiçbir hareket, bunlara tekabül eden halet-i ruhiyeyi beligane ifade edemez. Spencer’ın “Kahkahanın Fizyolojisi” eserinde söylediğı vecihle mu’tād boşalma tarīkleri vasıtasıyla kendisini ifade çaresini bulamamış olan büyük bir neşe hareketlerinde bu vaziyete yaklaşacak bir şey müşahede olunabilir. [139] Fakat şüphe yoktur ki ibtidâ-i halet ne kadar hazz-ı âver olunursa olsun, bu, men ve zapt edilmiş ve vaziyetleri tevliğ etmeden evvel esaslı surette değıştirmiş olmak lazımdır. Sūkūnet bulmak yolundaki mesaisiyle bedeni kıvrıran, çalgınca feryatlara tatmin edilmeyen bir tesir, Bakanal sarhoşluklarının raksları vesair bütūn çalgınlıkları ve gayr-i tabiî efradlarında bir elem gibi hissedilmiş olmak icap eder. Bu tesirin marazi vasfı, aynı hareketin Pierre Breughel tarafından tersim edilen isteriklerde, şarkının Salpe Terrier Hastanesinde aldığı fotoğraflarda da görölmesi ile bütūn bütūn sabit oluyor. Başın aynı surette arkaya doğru atılması, karun vasıta bakanatları olan sihirbaz kadın heykellerinde de görölür. Bunlar bazı kere kestahane bir meydan okuma ve gurur intibai verirler. Bazı kere derin bir hüzūn ve melal intibai hasıl ederler. Fakat Bakūs Yortusu rezaletleri tasvir eden mahkūkâtta, kıvrılmış, bükülmüş vaziyetleri, şedid hareketleri kavga ve gürültü zevahiri altında gizlenen elemi pek güzel ifham eden rakkasların yanısıra daima rahat ve zarif hatvellerle hareket eden kadın çehreleri görölür. Bunların hareketlerindeki serbestlik gösteriyor ki hiç değılse onlar, galip ve şedid bir tesirin tazyikinden halasyap olmuşlardır. Yanlarındaki refiklerinden nazımda, ahenkten [140] mahrum bir kıvrılıp bükülme ile tezāhür eden asabi gerginlik onlarda tahfif etmiş, bir sūkun ve istirahat hissine yer vermiştir. Çehrelerindeki, vaziyetlerindeki, esbâplarındaki bu sūkun ifadesi Yunanlıların mūsikî mabudu Bakūs Şenlikleri hakkında besledikleri fikri pek güzel irâe eder. Bu mabud bütūn çalgınlıkları vahşetleri ile beraber galip ve hakim tesirlerin fırtınalarını teskinden hiç de aciz değıldir.

Olimp mabudları arasında kendisine yer verenler tahayyül ettikleri şekildeki bu mūsikî mabudu sefahat ve rezalet zevkleri için bir temsil değıldir. Bilakis hurafeler bize haber veriyor ki bu mabudun ayinine te’bîd etmeyenler o çalgınlıklardan daha şiddetli taşkınlıklara, ibtilalara uğrarlar. Onun ayinine riayetkâr olanlar ise onun fülütünden vesair alet-i mūsikîsinden çıkan notalarda kendilerinin şedid ve gayri muntazam ifade hareketlerine muayyen bir şekil ve kalıp buluyorlardı. Neşeleri muhakkirâne ve vahşiyane vasıflarını gaib eder. Siyah ümitsizlikleri latif bir hüzne mūngalib olurlardı. Binâen aleyh Bakūs, etrafında basit bir kalabalıkta köyden köye giderken bir

müneccî sıfatıyla bihakk karşılanıyordu. Sanatta insanlar arasına onun gibi hareket eder. İnsanların neşelerine necâbet verir, ızdıraplarının sivri köşelerini yontar.

[141] Dokuzuncu Bâb

ESER-İ SANAT

Eski bir nazariyeye göre, klasik dram, Bakûs ibadetinden neşet etmiştir. Vahşi ve barbar kabilelerin inkişâf-ı sanatkârları bu mütâlaayı teyit edecek birçok müşâbehetler arz ederler. En basit dram ve en ibtidâ-i şiir, birçok milletlerde böyle safiyane şehvetperestane ayinlere merbûttur. Bu ayinler ise psikoloji nokta-i nazarından Bakûs merasimine pek benzerler. Fakat daha ileriye gidebiliriz. Hatta sanâyi'-i şekliyenin bile, büyük umumi yortular münasebetiyle zuhur ettikleri, kuvvetli delaile istinaten iddia olunmuştur (1). Eğer bu mütâlaa etnolojiye müstenid delail kafi ile teyit edebilirse sanatın heyecanı bir noktâi nazarından tefsîri lehinde artık fazla ispatlara hacet kalmaz gibi görünür. Bütün muhtelif sanatların en basit tezâhüratları bidâyette bir şenlik halini tezyid

(1) Brown: The Fine Arts

[142] vasıtası olmak üzere kullandığı kabul edilince, faaliyet-i sanatkârânenin psikoloji itibarıyla menşei, yüksek derecedeki tesirin bir tahlili ile izah olunmak lazım gelir. Sanatın en ibtidâ-i tezâhüratına bais olan ve onların evsâf ve tebaini tayin ve icap eden fikri sebeplerin, yüksek eşkal-i sanat üzerinde az-çok büyük bir tesir icra etmiş oldukları tahmin edilebilir. Onun için mütâlaâtımızı teyit etmek üzere yukarıki bâbın nihayetinde zikri geçen şayan-ı dikkat bir tehayyic ve galeyanı hatırlayabiliriz.

Burada, önümüzdeki meselenin zahiren kolay bir çarei hali karşısında bulunuruz. Fakat ona müracaat etmekle her tarihi usulde mündemic bulunan yanılma tehlikelerine kendimizi atmış oluruz. Evvelce de söylendiği vecihle, bir tezâhürattaki sarf-ı bedîi vasıf ile ototelik (îrâdî) vasıf hakkında müspet ve kat'î bir şey söylemek, mehal olduğu gibi heyecanı nokta-i nazarından tefsîri sarîh ve itirazdan azade olacak bir ayin yahut adet bulup irâe etmekte gayr-i kabildir. Hatta mainadların o çılgınca garabetleri bile, şimdiki insanlarda meşhud teşevvüşât-ı dimağiyenin arz ettiği birçok müşâbehetlere rağmen bazı arkeoloji mütahassısları tarafından kat'î birer ayin hareketi gibi telâkki olunmuşlardır. Kendini cerh etme hayvanatı öldürme gibi haller bir kurban ibadetinin muhtelif şekilleri olmak üzere tefsîr edildi. Garip ve çöşkün evzâ' ve etvâr ve şarkılar [143] kadim hurafelerin bir tiyatrosu addolundu. Bu bâbdaki nazariyeleri izah ve tenkit için uzun uzun tefsilata girişmek iktiza eder. Bakûs tezâhüratının rakkasları da sırf heyecanı faaliyetler olmak itibarıyla, te'bîd-i hatıra maksadına, dini ahvale taalluku olmadığını ispata muvaffak olsak bile geride daha

cevap verilmesi lazım gelen birçok mühim itirazat kalacaktır. Baküs yortuları halinin, vahşi ve medeni milletlerde, bunlara benzer ahval saire gibi, sırf marazi bir şey olduğu tıbbi nokta-i nazardan iddia olunabilir. Binâen aleyh, ibtidâ-i sanatkârâneyi bu haletlere rabt etmekle sanatı bir gayri tâbi hal diye telâkki etmekle muahezesine kendimizi maruz bırakmış oluruz. Niçe'nin o kadim Baküs rezaletleri hakikatte bedenden taşan bir kuvvetin, büyük bir sıhhat ve afiyetin muhteşem teşevvüşâtı gibi telâkki edilmek lazım geleceği hakkındaki parlak fakat kanaat vermekten uzak müdafaasına müracat etmek hiçbir fayda temin etmez.

Onun için, Baküs haletleri hakkında söylediğimiz şeylerin el-yevm Baküs yortularına dair malum olan tarihi vakalara hiçbir vecihle taalluku yok gibi telâkki eylemeleri lazım geleceğini açıktan açığa söylemek lazımdır. İripidik vesair klasik muharrirlerin tasviratı hakim ve galib olan sanat mefhûmlarının birer ifadeleri olmak itibarıyla haiz-i kıymettirler. Hakikat hele tavaffuk edip etmemeleri meselesi ayrı bir bâhîstir. Mabude-i arz-ı sibel [144] rahiplerin çılgınlıkları Yunan mefkuresine ibdâ-i sanatkârâneyi takdim eden o bi-şekil tahrik-i tenbih tenbih haletini tasvir ve tarif için bir teşbih vesilesi arz ediyordu. Thyiadslerin hüzn ve melallerinin esâtîri tasviratında ve rakslarını ve garabetlerini musavvir heykellerde bir sanatkâr her ibdâ' ve sanatkârânede hâyatın noksanlarını telafi edecek bir şey aramaya sevk ve icbar eden daha tam, daha derin bir ifade ihtiyacı, bir adem-i memnuniyet mevcut olduğunu – tefekkürden ziyade belki de sevk-i tabii ile – anlamak pek kolay idi. Sanatkârâne şekil istihsal edilince sanatkârda o ahenksiz ve hakim tahrik ve tenbihin yerine kaim olan hiss-i halas o esâtîri Baküs'ün kendi müminlerine bahşettiği sükûna müşabeheti ile kabil-i izah görüntüyordu. Binâen aleyh, raksın sanatlar arasında galip bir mevki ihraz ettiği bir devirde raks ve mûsikî mabudunun ibdâ-i sanatkârâne hamlesinin ve tesirlerinin bir misal-i müşahassı gibi telâkki edilmesi pek tâbi idi. Mamafih yeni zamanlarda bu timsalin hiçbir kıymeti kalmamıştır. Hakiki hâyatta raksın yerini faaliyet-i sanatkârânenin karışık şekilleri çok evvel, hemen hemen tamamıyla kaim olduğuna bakarak basit, lirik raks ile şarkıyı sanatın umumi bir numunesi gibi telâkki etmek pek devradur bir düşünce olurdu.

Mamafih faaliyet-i sanatkârâne en basit şarkı, raks [145] ve şiir gibi doğrudan doğruya tezâhüratta bizim tahlillerimize müsait bir zemin teşkil edebilir. Dram ve destan unsurlarının mühim bir rol ifa ettikleri yüksek eşkal-i sanata gelince, şüphe yok ki bunlarında heyecanı bir ihtiyaç ifadeden neşet ettikleri iddia olunabilir. Yukarıdaki bâblarda gösterdiğimiz gibi, böyle bir nazariyenin ibdâ-i sanatkârânedeki muhafız-ı hâyat olmak halini bize en iyi izah ettiği kabil-i ispattır. Fakat itiraf edilmelidir ki resim, heykeltraşlık ve şiirin yüksek şekilleri mevzu-i bahs olunca bu mütâlâa sarf-ı farziyat üzerine müstenid kalır. Bir heykeltraşa yahut bir ressama, mesaisinde sâik olan tesirler ve hamleler hakkında hakiki malumatımız bulunmadıkça bu mütâlâa müsbat bir şey elde edebilmez. Bize bu malumatı verebilecek yegane sahib-i salahiyat şahidler, - yani bizzat sanatkârlar – nazarı meselelere pek az atf-ı ehemmiyet etmiş oldukları için, esnai ibdâdaki haleti fikriyeleri hakkında hiç müşahedatta bulunmamışlardır. Hatta bu müşahidatı icra etseler bile kendi hâyat-ı heyecaniyelerinin en samimi noktalarına taalluk eden bir mesele hakkında aleni beyanatta

bulunmaktan tâbi bir his kendilerini men eder. Haricden bir seyirci için onların âsârının ruhi sebepleri hakkında kableltetik Apriori beyanatta bulunmak pek münasebetsiz olur. Nazari bir müşahid basit, umumi [146] sanatlar hakkında oldukça bir itimat ile beyan-ı mütâlâa etmeye salahiyattar ise de, husisiyat peyda etmiş sanatlar hakkında ne tecrübe ne de iştirâk-ı hissiyat vasıtasıyla vücûd bulmuş bir vukufa istinat edip de söz söylemez. Burada yegane salim nokta-i hareket objektif âsârdır. Eser-i sanatın, en yüksek tezâhüratı sanatta tesadûf edildiği şekilde, sıfat-ı kaşifesi bir haleti heyecaniyeye en muvafık, en kanaat-ı bahş ifadeyi vermekten ibaret olduğunu göstermeye kadir olursak bizim tefsîrimiz ancak o zaman suret-i katiyede sabit olmuş gibi telâkki edilebilir.

Eser-i sanat, sanatkârâne hamleden ziyade tefahhüsât-ı nazariyeye zemin teşkil etmiştir. Binâen aleyh, bunun sıfat-ı kaşifesini tetkik ettiğimiz sıradır, hikmet-i bedâyi' hakkında eski muharrirlerin icra ettikleri taharriyattan istifade edebiliriz. Burada halledilebilecek mesailin neden ibaret olduğunu araştırmaya, tarz-ı taharriyi izah etmeye hacet yoktur. Faaliyet-i sanatkârâne hakkında bizim tefsîrimizin, âsâr-ı sanatın kıymet-i takdir hususunda isti'mal edilen umumi esasata tavaffuk ettiğini ispat edeceğiz. Diğer taraftan bu esasatın yalnız hikmet-i bedâyi' âsârında dermiyân edilmiş olan sanat hükümlerini tetkik ile keşfolunabileceği aşıkardır. Muhtelif sanâyi'-i nefise sistemleri arasındaki tezattan dolayı böyle bir tetkik, şüphesiz ki kolay bir iş değildir. [147] Fakat, ufak tefek ihtilâflara, ehemmiyet verilmeyecek olursa hemen hemen bütün muharrirlerin ittifak ettikleri müşterek bir ölçü bulmak mahal addedilemez. Çünkü, sanat nazariyeleri sair şubat-ı hâyattan farklı gibi muhtelif felsefi mütâlâât üzerine bina edilmişse de, sanattaki mükemmeliyet mefkuresini, hiç değilse hakiki hikmet-i bedâyi' muharrirleri, zî-hâyat sanatın en iyi tezâhüratını pek yakından tanıyarak bunların nüfuz ve tesiri altında inkişâf ettirmişlerdir. En bitarafane hükümler üzerinde bile icra-i tesir eden şahsi tercihlere ve daima mütehavvil ceryanlarına rağmen basit ve âm ve şamil bir tenkit esasatını müşterek bir noktaya toplamak kabildir.

Sanatın lirik şekilleri mevzu-i bahs olduğu vakit bunların umumiyetle ne gibi şerait-i bediyyi haiz olmaları lazım geleceğini tayin için uzun uzadıya izahata girişmemize hacet yoktur. Faaliyet-i sanatkârânenin maksudi ve bu fialine sâik olan hamle, ne surretle izah edilebilirse edilsin, vücûda gelmiş bir eser-i sanatın, dikkat-i celb ve tevkif edebilecek ve havasa taalluk edebilecek güzellik unsurlarına mutlaka malik olması lazım geleceği pek kolay takdir edilir. Bütün hikmet-i bedâyi' meselelerinden tamamiyle bahsetme fikrinde olsaydık, bu kabil evsâfın sanatkârâne ifade ile birlikte, gayr-i kasdî olarak büyük bir nisbette nümayan olduğunu ispata çalışabilirdik. Mesela her hakiki eser-i sanatın bir [148] meziyet-i farikasını teşkil eden zerafet-i mukamele pek nadir olarak zî-şuûrâne bir gayret ve teşebbüsün mahsülüdür. Tabiat-ı ve mahiyeti iktiza olarak haz, kolaylaştırılmış şerait-i hâyatiye ile bizzarure müterâfik olduğu için sanatkârâne bir tezâhür ne kadar saf ve halis bir neşeyi ifade ederse, umumiyetle o nispette zarif ve latif olmak tabidir. Hatta, bidâyette bir raksı, bir şarkıyı, bir dramı icap eden tesir, elemnak olsa da bunun ifadatı sanatkârâne

şeklin tesiri altında, behemahal bir unsur istirahat intisap eyleyecektir. “mülhem” ibdâtı temyiz eden serbestlik, daha ziyade şuûrsuzluk, hatta böyle fikri haletlerin temsil ve irâesi hâyat-ı hakikiyede olduğu gibi, en ahenksiz bir şekilde nûmayan olsalar dahi bu suretle hususi bir letafet iktisâb edebilir. Kezâlik zerafet ve letafetin mütemmimi bir vasıf olan vakar ve ciddiyette faaliyet-i sanatkârânenin şerait-i heyecaniyesinden istihrâc edilebilir.

Mamafih bu izahat, mesela tenazüh ve tenasüp gibi bazı hususu evsâfa kabil-i tatbik değildir. Kezâlik, bu evsâfın, eser-i sanatın müesseriyyetini yükseltmek vasıtaları olmak itibarıyla sanatta pek büyük bir ehemmiyeti haiz olabilecekleri inkar olunamaz. Fakat bizce tenazür gibi bir vasıfı sanat nazariyesinden ziyade elim hissine aittir. Bir şey, aksamanın mûntenazır surette tertibi aksamı arasındaki doğru bir tenasüp sayesinde, hiç şüphe yok ki güzel [149] birşey olabilirler. Fakat sanatkârâne bir vasıfı iktisâb edebilmesi ancak tenazür ve tenasübün ifade vazifesini ifa yahud bu vazifeye yardım etmesiyle kabildir. Hatta şeklin ehemmiyet-i azimesi hakkında birçok tefsilata girişen muharirler arasında bile, bu mücerred evsâfın bir esere yahud bir tezahüre “sanat” namını bahşedebileceklerini iddia edenler çok azdır.

Tavsif ve tasvir sanatlarından istihrâc edilmiş olan hikmet-i bedâi’ muharirlerinden kısm-ı azamı, tabiatı taklit veya temsil ve irâe eden asar-ı sanat hasr-ı dikkat ettikleri için merbud sanatkârânenin, asıl numuneyi koyyadaki muvaffakiyete tabii diye düşünülmesi pek tabidir. Şüphe yok ki en basit izahat, halkın büyük bir, ekseriyetinin kabul ettiği şu mütâlaadır: sanatkârâne bir tezahür, objektif tabiatı ne kadar sadıkane irâe ederse o nisbette mükemmeldir. Hakikicilik hareketi maruzlarının bütün iddialarına rağmen zannetmeyiz ki sanatkârlardan çoğu bu kadar dar mefhûmlara tabiatla tevliid asar etmiş olsunlar. Hikmet-i bedâi’ asarında bu kadar cezri bir hakikicilik, yalnız bir çok muharir tarafından müdafaa edilmiştir. Hatta Aristo zamanından beri, bir eser-i sanatın sadece bir kopyadan daha başka türlü, daha iyi bir şey olması lazım geleceği iddia olunmuştur. Hikmet-i bedâi’ [150] alimi, ilk başlangıcından beri, umumi esasat üzerinde itfat etmiştir ve taklid-i sanatkârâne bu esasat sayesinde mükemmeliyete vasıl olmuştur. En ilk sistemlerde muhtelif vuzûh ve serahet ile ifade edilen bu esasat, Vischer’ın ve Taine’nin eserlerinde en felsefi tarzlarını bulmuşlardır. Vischer, eser-i sanatın bize, temsil ve irâe edilen eşyanın amakında mevcut bir fikri, bedîi zevahir altında tamamen irâe etmesi lazım geldiğini söyler. Tenin felsefesi, nokta-i azimet alim olduğu için, Hegelcilikten çok farklıdır. Mamafih umumi halli itibarıyla ona pek çok benzer. Bu felsefede de aynı fikri, evsâf galebe ve hakime mesleği içinde ifade edilmiştir. Bu mehekk temyizleri, bir takım teknik tabirle dolu olduğundan, isti’mâlleri müşkül oluyorsa da dikkat edilirse görülür ki her tecrübe-i bedîiyede tekrarı kabil-i basit bir müşahade üzerine istinat etmektedirler. Her tasviri eser-i sanat da derece-i ehemmiyetleri aşağı addedilmiş bir takım evsâfın, Ten mektebine mensub feylosofların “meleke-i galebe” dedikleri şeye tabii tutulduklarını görürüz. Pek çok eserde, temsil ve irâe edilmiş şey ile tabiat arasında bir münasebet bulunabilir ve bu, Hegelcilerin zihninde ferdi hadise altında umumi bir fikir mefhûmunu uyandırabilir. Fakat, yukarıda söylediğimiz vecihle, evsâf-ı galebeyi yahut gizli fikirleri keşfetmek

arzusu, ibdâ-i sanatkârânede kuvve-i mücbere ve sâikayı teşkil eder zan [151] eylemek pek mefratane bir fikirciliğe dökülmek olur. Asr-ı sanattan zevk-yab olmanın ferdi yahut umumi hadiseye fikirler hakkında, fikri malumatın tezâyüdünden neşet ettiğini zannetmekte aynı surette meseleye yalnız bir taraftan bakmak demek olacağını şimdi ispata çalışacağız.

Fikirciliğe müstenit sanat nazariyelerinin kusurları, Tine mesleğinde ihtimâl ki en ziyade barizdir. Ten, “meleke-i valed”nin hakikaten mevcut olduğunu ve bu, sanatkârâne bir telakki ile temsil ve irâe edildiği gibi ilmi bir tetkik ve tettebbu ile de keşf olunabileceğini zanneder gibidir. Bundan dolayıdır ki ilm ile sanatı birbirinden hakıyla ayıramıyor. Diğer taraftan, âsâr-ı sanat hakkındaki tenkidatı, melekât-ı galibe esasının, ve hakikatı sırf ilmi surette bir telâkki keyfiyeti ile ne kadar gayr-i kabil te’lif olduğunu gösteriyor. Çok kere, her tezâhürî ve her şahsiyeti, her şeyi izah eder ve her şeyin şartını teskil eden mücbir ve mübrim bir vasıfından istihrâc etmek yolundaki teşebbüsleri esnasında hâyatın o zengin tenevvünü gözden gaib etmiş ve buna mukabil sadece parlak bir düstur elde etmiştir. Bu suretle bu tenkitçilik ne kadar hoş gelirse gelsin, ilmi nokta-i nazardan pek nadiren doğru olabilir. Mamafih tenin perestîşkarları içinde, sanat hakkındaki yazılarında bazı noktaların değişmesini arzu edecek bir kimse yoktur. [152] Çünkü kendisinin ilmi noksanlarının menbaini teşkil eden o, meseleyi tek bir taraftan görme keyfiyetinde, ihtimâline de, hiç istemeden bir sanatkâr sıfatıyla en büyük bir muvaffakiyete nail olmuştur.

Bu noktayı güzelce tenvîr için yalnız bir misal irâd etmekliğimiz, o meşhur arslan tasvirini hatırlatmaklığımız kafidir. Hayvanlarda ki kuvveti temsil ve irâe için arslanı tercih etmesine karşı, ilm hayvanat nokta-i nazarından ve arslanın bütün teşekkûlatını çene kemiklerinin bünyesinde istihrâca kalkmasına karşı da ilm teşrih nokta-i nazarından itirazat serd edebilir. Fakat böyle mefratane ve yalnız bir noktadan görülmüş bir tasvir sayesinde tenin, ibtidâ-i kuvvet hakkındaki takdir hayretkârânesini pek iyi ifade etmiş olduğunu kabil-i inkar değildir. Halbuki ilmen doğru tasvirat ile buna bu derecede muvaffak olamazdı. Bunun içindir ki tenin arslanı, ilm nokta-i nazarından havi olduğu hatalara rağmen, evsâf galibenin hikmet-i bedâiy’ce ehemmiyetini gösteren klasik bir misal teşkil edecektir.

Bütün evsâfın “meleke-i galibe” namıyla bir vasıfa tâbi ve münkad olmaları, ilmi anlayışa gayr-i müsait olmakla beraber neden dolayı, sanatkârâne temsil ve irâe için o kadar faydalı olduğunu izaha kalkışacak olursak, hikmet-i bedâiy’nin fikircilik sistemlerinde, ilmi ve bedi’ gayeler arasındaki o hiç ehemmiyet verilmeyen [153] farkı ortaya koymaya mecburiyet hissedeceğiz. Eser-i sanat, eşyanın ve vakayın tabiat-ı hakikaları yahut evsâf-ı galebeleri hakkında malumatımızı artırmak iddiasında olmadığı gibi, bizde, eser-i sanattan böyle malumat almak emelinde değiliz. Biz yalnız bir şeyi sanatkarın nasıl hislerle gördüğüne dair en vazih, en kuvvetli bir intiba dest-res olmayı isteriz. Binâen aleyh biz, Vischer ile Taine münhasıran fikircilik itibarıyla, binâen aleyh gayr-i bedi’ olarak tefsîr ettikleri ibdâ-i sanatkârâne kanunları hakkında izahata dest-

res olmak için bir halet-i hissiyenin fikri tefekkürat ve mülâhazât vasıtasıyla tebliğ ve iddasındaki psikoloji şartlarına bakarız.

Geçmekte olan bir halet-i heyecaniyyeyi – yani haletin tekrar vücûda gelmesini yahut diğerlerine intikal etmesini teshîl için – teessürlerin müteşârûk bulunduğu fikri anasır yardımıyla tespit etmek arzusu sırf sanatkârâne ameliye-i fikriyelere münhasır değildir. Teessürlerin bu sürat-i zevaline çaresiz olmak teşebbüsü, dinde ve aşkıta bilhassa pek aşıkardır. Burada fikri unsurların öyle bir istifasına ve onları öyle bir tarz-ı mahsusa da isti'mâle şahit oluruz ki sanatkârâne vasıfıyla tarif edilemese de her halde ibdâ-i sanatkârânede görünen ve tabiata karşı istifakârâne hareket etmekten ibaret olan muameleye oldukça müşâbihdir. Din [154] müessislerinin kafası bir hisse bir vücûd vermek için gayr-i maddi cinsten fikirler ve ihtisaslar işe yaramayacağını pek güzel takdir etmişler, mürekkebe ve karışık mefhûmlar vasıtasıyla bir halet-i heyecaniyyeyi zihinlere intiba' ettirmenin ne kadar mahal olduğunu anlamışlardır. Çünkü bu karışık mefhûmlar tamamıyla derk edilmek için vezaif fikriyede hususa bir faaliyete ihtiyaç vardır. Onun için, din vaz'ları, en derin tedris'âdların insanlara intikal ettirmekten ve idame etmek çaresini aradıkları zaman, fikri mefhûmların mümkün olduğu kadar basitleri, en muvafıkları olacağını, ihtimâl ki zî-suûrâne bir taharri neticesi olmaktan ziyade bir sevk-i tabi ile görmüşlerdir. Bu suretle tek bir basıra, lamisa hatta zaika intibai suni teşarüklerle heyecani bir muhteviyatı hamil olabilir. Bunu daha az basit bir vasıtayla aynı derece mükemmeliyet ve tamamiyette tebliğ ve ifade etmek kabil değildir. Binâen aleyh dini ayinlerin timsalleri, o sadelikleri dolayısıyla heyecanı telkinatın en kudretli vasıtalarıdır. Bize basit bir intiba' arz ederler. Bunu havasımızla kolayca der-aguş edebiliriz. onun yardımıyla hürmet ve huşu, vecd ve istigrak, havf ve tazim gibi dini haletlere dahil olan birçok zengin ve mürekkebe haletleri zihnimize sokabiliriz.

Gayr-i tabii surette galeyan etmiş inkişâfatında aşk, [155] sevilen kimseye ait eşyanın sanemperestane bir perestişine muhal verebiliriz. Bu, psikoloji itibarıyla ibadat-ı diniyyeye müşahiddir. Ruhi bir haletin hamil ve nakli olmak üzere basit bir şeyi yahut bir suret-i zihniyyeyi intihap etmek yolundaki temâyül, - ki pek kuvvetli heyecanlarda gayet barizdir – daha az derece-i şiddetindeki teessürlerde de müşahede edilebilir. Hâyat-ı ruhiyenin tekmi şubatında bu suretle, Hemstershuis tarafından “arzularımız”n daima “mümkün olduğu kadar az zaman zarfında pek çok fikir” gayesini takip ettikleri yolunda dermiyân edilen mütâlaayı müeyyid bir delile tesadüf ederiz. Tekrar tahatturdaki heyecan unsurunun, takdir ve hayretimizin, daima intibain tek bir cihetine, haline merbût olduğunu teslim etmek için hatıratımıza, farazâ görmüş olduğumuz münazır sahraiyeye hatıratına dikkat etmek kafidir. Şüphe yok ki zihnimizin gözleriyle o hayal-i bâsârinin bütün teferrüatını tedricen pîş-i rüyetimizden geçirmek suretiyle hayal-i bâsâriyi tekrar ihya edebilmeye kadir oluruz. Fakat intibai benimsediğimiz andaki subjektif teessürler, teferruattan hususi bir noktaya vasıl oluncaya kadar tekrar canlanamazlar. Farazâ bir ağaç gibi, bir sima gibi hususi bir noktaya hayalimiz vasıl olmalı ve dikkatimiz onun üzerinde temerküz etmelidir. Heyecan-ı mihaniki kanununun bu tecrübesi canlı bir hatırasını muhafaza etmek istediğimiz her şeye bir dikkat-

i mahsusa ile bakmak lüzumunu bize öğretir. Muayyen bir hüiyet [156] mecmua hakkındaki hadsemiz ne kadar heyecani ise onu tek bir intiba' üzerinde toplamak yolundaki arzumuzda o kadar büyüktür. O tek intiba, asıl hakiki ruiyetin yerini tutar ve ona istinatgah olur. Büyük fikri ve heyecani mürekkebatı tek mihrak noktaları etrafına toplamak marifeti şüphe yok ki temrin ile pek ziyade inkişâf edebilir. Fakat bu amiliye evvelce zî-şuûrâne bir kasdın mevcutiyetine tevakkuf etmez. Dağınık fikri dikkat ile kuvvetli hiss arasındaki adem-i itilafdan kurtulmaya bir çare olmak üzere adeta sevk-i tabiaya müstenit bir surette vukua gelir. Binâen aleyh, sırf psikoloji sahasında Teufelsdröckh'in şu fikrini kabul edebiliriz. "ruh, muhabbetle telâkki ettiği şeylerin kaffesine kendi vahdetinden bir vahdet verir."

Bizim mütâlaamıza göre, tabiatın sanatkârâne temessül ve irâesi açıktan açığa bir halet-i heyecaniyeyi idameye hizmet ettiği için, tasviri âsâr-ı sanatın kaffesinde böyle bir vahdete tesadüf etmeye muntazır bulunabiliriz. Tarih-i sanat bu mütâlaayı bol bol teyid eder. Misal aramak için resimlerinde bütün hatları hep bir noktaya yahut hadd bir zaviyeye doğru tevcih eden yeni bazı Fransız ressamlarının kabul ettikleri müfridane mesleklere müracaat etmeye ihtiyacımız yoktur. Umumi surette kabul ve teslim edilmiş sanat sahası dahilinde, sanatkârın nasıl daima vaka içinde bir hali, [157] manzara-i sahraiyi yahut kendisine model hizmetini gören çehreyi biraz bariz bir hale sokarak bir merkez siklet vücûda getirmeye çalıştığını müşahade edebiliriz. burada da takip olunan esas bizim, ileride mütelevviz olmak emeliyle bir halet-i heyecaniyeyi hafızamızda saklamaya çalıştığımız vakit müracaat ettiğimiz esasın aynıdır. Fakat bizim duyduğumuz haletlere haricden kimselerinde iştirâk edebilmelerini temin vazifesi terettüb ettiği zaman takip olunacak usul bizzarure biraz değişmek lazım gelir. O zaman mürekkeb bir intibain hangi hususi teferruatını mihrak olmak üzere kabul edeceğimiz ve intibai bunun etrafında ne surette toplayacağımız meselesi lakaydane telâkki edilecek bir keyfiyet değildir. Şüphe yok ki rastgele hangi vasıfa atf-ı ehemmiyet ve itina edilecek olursa o vasıf-ı esere dikkati celb için bir vasıta hizmetini görebilir. Fakat tabiatın muayyen bir parçası tarafından temsil ve irâe edilen bir halet-i heyecaniye doğru bir surette sairelere tebliğ edilmek arzu olunuyorsa herkesin sadece nazar-ı dikkatini celbetmek kafi gelmez seyircileri modelimizin heyet-i mecmuasına bizim nokta-i nazarımızdan bakmaya sevk etmekte icab eyler. Bizim zihnimizde heyecan hatıraları basit bir ihtisas hatırasına bir sebebdan dolayı merbûtturlar. Biz seyircilerin zihninde bu sebab-i rabitasının yerine onları bizim mihrak olmak üzere intihap etmiş olduğumuz [158] vasıfı hakikatten mihrak diye tasvip ve kabul etmeye ikna eylenecek bir sebep rabitası vücûda getirmeye çalışacağız. Bariz bir hale sokulmak üzere seçilmiş olan ahval ve evsâf yalnız teknik itibarıyla değil, mantık itibarıyla da merkezi olmalıdırlar. Bir resimdeki hatların, muayyen bir tarafa doğru müteveccih bulunmaları kafi değildir. Seyirciler bu tarafın sair her tarafıda izah ettiğini ve onlara bir sebep teşkil eylediğini teslim etmelidirler. Bu suretle, tabiatın sanatkârâne taklidi bizzarure bir vasıf-ı galip tahrisine ve bu vası bir "meleke-i valde" olmak üzere irâeye merbût bulunacaktır. Muayyen bir halet-i heyecaniyeye bir vücûd vermek için intihab olunan

eşya ve vakayı o surette bast ve temhîd olunur ki heyet-i mecmuaları, bu halet-i heyecaniyeyi temsil ve irâeye en layık olan o tek vasıfıdan çıkmış gibi görünür. Taklit, bir inşa daha doğrusu tekrar bina haline münkalib olur. Bu sayede objektif tabiat subjektif nokta-i nazar ile hem ahenk olacak surette tanzim ve tertip edilir.

Heyecanı intikal ettirmek lüzumuna tabiatı bu suretle tevfiğ ameliyesi daima muayyen ve maddi bir eser-i sanata muntahi olmak lazım gelmez. Saha-i fiile çıkmamış bir temâyül sıfatıyla bizim hadisemize de refakat edebilir. Tabiat hissin ibdâ-i sanatkârâne ile bir seviyeye konulabilmesi, yalnız bu unsur-ı ibdâ' sayesinde kabildir. Bir [159] kanun şinsasın bediyata masruf olan dikkatini Rışar Vağnira ile birlikte fıtratın bir mevhibe-i şairanesi Natürliche Dichtungsgabe diye izah edersek de onun yaptığı gibi bu dikkatin kıymet-i sanatkârânesini “bir yere toplayıcı, “tefrîk ve tecrid edici” olması keyfiyetine istinat itdiremez çünkü eşyaya atf-ı nazar etmenin her heyecanı yolu böyledir. Tabiatı sanatkârâne telakki tarzı ise, ister mevki fiile çıkabilsin, ister akim kalmış olsun, daima o “toplanmış”, “tefrîk ve tecrid edilmiş” hususun sair kimselerce de şayan-ı kabul olması yolunda bir gayret ve teşebbüsü ihtiva eder. Madde-i âsâr sanatın ibdâ'ını, ictimâî bir ifade ihtiyacına müracaat etmeden izah edemeyeceğimiz gibi, sanatkârâne hadise gayr-i sanatkârâne hadiseden, muayyen bir hadise merbût olan heyecanı muhteveyatı ictimâîleştirmek yolunda bir temâyül kabul etmeden tefrîk eyleyemeyiz. Bu temâyül, bî-şuûrâne, kasıtsız olabilir. Fakat pek ziyade haiz-i kuvvettir. Cenin halindeki eserleri daima yalnız kendi tecrübeleri için bir vaka diye kalmaya mahkum olan bil- kuvve şairler yahut bil- kuvve ressamlar bu teşebbüsün gayesini saha-i fiile isale pek nadiren kabiliyetlidirler. Seyirci yahut sami sıfatıyla sırf kendileri için bir manzume yahut bir resim tertip etmekte olduklarından haberdar değildirler. Mamafih bunlar hadiselerini tanzim ve tertip ettikleri sırada hakikaten âsâr-ı sanattan ibdâ ve icat eden [160] sanatkârlar takip ettikleri gayeye müsabe bir gayenin arkası sıra sevk-i tabii ile giderler.

Bu iki ibdâ aşkıdan da sâik mucbir heyecanı mahiyetinde olduğunu zannediyoruz. Her iki şıkta da faaliyet mevcutuna bir halet-i heyecaniyeyi, bidâyette nümayan olduğu arızî ve ferdî şeraitten müstakil bir hale sokmaya müteveccihdir. Muhteveyat heyecaniyesi yalnız erbâbı tarafından anlaşılacak itibarı bir timsal dahilinde, yahut yalnız kendisini intihap eden adamlar için bir manayı haiz olacak keyfi merakız teşârükte temerküz ettirilen bir hadis yerine, muhayyele-i sanatkârâne öyle bir hadis inşa etmeye çalışır ki bu bir şekil harici olacak olursa sırf kendi kuvvetiyle, herhangi bir seyircinin üzerine bütün o heyecan anasır müterâfıkasıyla birlikte, kendi kendisini intiba' ettirir. Hasılı bu hadis mürekkeb bir teessürü idame etmeye ve intikal ettirmeye, ister zî-şuûrâne, ister bî-şuûrâne, temâyül bulunur.

Sanatkârâne faaliyetin neden dolayı o kadar çok defa bir fikircilik ruhuyla tefsîr edildiğini şimdi anlayabiliriz. Eşya ve vakayı mümessil bir şeyi tebliğ ve ifade için en zaruri ve kati bir vasıta teşkil edecek, her şeyi taht-ı tesir ve icabında tutacak, her şeyi izah edecek bir “meleke-i valde” tahriri bil-tâbi bu eşya ve vakân hakiki tabiat ve mahiyetlerini keşf yolunda [161] bir teşebbüs

zannedebilmek pek kolay olur. Fiiliyatta tabiat ve hâyata karşı keskin ve hakiki bir nazara malik her sanatkâr, bil-tâbi bir taraftan kendisinin temsil ve irâe edeceği şey için en muvafık yer merkez sıklet teşkil ederken diğer taraftan, fikircilik cihetinde, o temsil ve irâe olunan mevzuları izah edebilecek evsâfa atf-ı ehemmiyet ve dikkat edecektir. Numunesinin her halini bu müntehib vasıfa doğru tevcih ederken öyle bir taklit vücûda getirilebilir ki, hakikat-ı mer'eden inhirâf etse bile hakikatın kendisinden daha doğru görünebilir. Ortaya koyduğu eserin, tabiat ve mahiyet hakiki-i eşyaya tevafüki hakkında bize verdiği kanaat nisbetinde, sair ahval mesavi olabilir. Binâen aleyh, tabidir ki insanlar üzerinde gayet kuvvetli bir tesir icra etmiş olan âsâr-ı sanat, fikircilik mesleğine mensup feylesofların mütâlaalarını zahıran teyid ediyor gibi görüneceklerdir. Bunun için, münekkidlerin, bir eser-i sanatın eşya veya efkârı temsil ve irâedeki derece-i sıhhat ve asabetine o kadar büyük bir ehemmiyet atf etmeleri şayan-ı hayret bir şey görülmez.

Tasvir-i sanâyi'-i şekillerinden bir çoğunun ne gibi şerait-i tarihiye altında inkişâf ettikleri düşünülecek olursa, sanatta [162] hakimlik edenler böyle bir hareketi daha kabil-i izah olur. Şiir ve resim tasviratı fikri maksat için pek çok kullanılmışlardır. Diğer işgal-i hâyattan nazari surette tefrik ettiğimiz vakit bize manzûr olduğu şekildeki faaliyet-i sanatkârânenin maksat-ı aslileri maddi âsâr gayr-i bedii bir gayeye hizmet ettikleri müddetçe sarıh ve vazıh surette anlaşılamaz. Mamafih, şiir ve resim vasıtasıyla tebliğ-i efkârın yerini daha doğru daha muvafık usuller ne nisbette tutarsa sanatta asıl kendi kendi gayesini saha-i fiile isalde o kadar serbest olacaktır ve sırf mezayat-ı zatiyesine göre hakkında hüküm vermek kabil bulunacaktır. Nizam-dar şekil ve nazım yazı usulleri kendilerini bir hatıra-i vakayı muhafaza etmek yolundaki muhtarlık vazifesinden tahlis ettiği zamandan beri, sarahatan bedii evsâf cihetinde pek çok ilerlemiş oldukları gibi işaret-ı muhturanın mihaniki vesaitindeki müsseriyet çoğaldıkça bunun neticesi olarak sanayi'-i şekliyeninde hikmet-i bedai' itibariyle na'il azade-gi aldıkları be-heme-hal görülecektir. Fiiliyatta, sanattaki son hareketler, resmin, enstantane fotoğraflarla mübârezeden vazgeçerek hakiki gayelerini gittikçe nasıl daha çok idrak ettiğini bize göstermişlerdir.

Ma'mafih ihtiraat-ı alemiyye neticesinde zait hale gelen şeyler tabiat-pür-sitane taklidî sanatın en dar şekilleridir. Gayeleri adi [163] bir taklit ile tabiat seviyesine erişmekten ibaret olmayıp fikrileştirmek suretiyle tabiata rekabet etmeye çalışan sanatkârlar, temsil ve irâe vazifesi için evsâf ve tabayi'-i asliyeyi daima hedef-i ittihaz edebileceklerdir. Bu her vakit ibdâ-i sanatkârânenin bir imtiyazı olarak kalacaklardır. Fakat bu fikircilik maksatının gerek sanatkârlar gerek halk nazarında tedricen ehemmiyetini gaib edeceği zannını veren başka alametler var. Şimdi galebe çalan ceryan-ı efkâr, açıktan açığa yahut üstü kapalı surette mabed'ül-tabiiyeye mensup sanat mesleklerinin devamına pek müsait değildir. Hatta teessürün ve hamlenin, ancak, derece-i sâniyedeki izahatıyla iştigal edebilecek olan felsefî fikir, Hegel'in zamanında beri hiç değişmemiş bir halde devam etse idi bile, asri adamların şahsiyetindeki vukua gelen tahavvül, mahsûlât-ı sanat üzerinde, sanatın takdiri keyfiyetinde mühim bir tesir icra etmekten hali kalmazdı.

Bir eser-i sanatın, temsil ve irâe edilen şeylerin mahiyet-i asliyesi hakkında bize öğretecek bir şeyi olacağı hakkındaki fikircilik zehab-ı batılı, yalnız sanatkârın dünya hakkındaki rüyeti ile tevcîhe hitap ettiği halkın rüyeti arasında bir tevafuk bulunması kanaatinden tevellüd edebilir. Sanatkârlarla halkın fikirce yapılışlarında bir itrad vücûduna tevaffuk eder. Halbuki asri hâyatta bu şartın [164] tahkiki pek az muhtemeldir. Taksim-i imalin gitdikçe ziyadeleşmesi tesiri olarak seciyeler gitdikçe birbirinden farklı bir hale giriyorlar. Bu muhtelif seciyyeler bi'l-tâbi eşyayı muhtelif surette görmeye telâkki etmeye meydan açıyor. Ferdi bir sanatkârın âsârında tesadûf edilecek o “tabiattan inhirâflar”, asıl hakikata muvafık oldukları hakkında herkese kanâat-bahş olmaktan pek uzaktırlar. Sanatkârın kendi ferdi nokta-i nazarından kanaati görmesi, tevcîh-i hitap ettiği fertlerin görmesine tevafuk etmek ihtimâli azdır. İlk zamanların hikmet-i bedâyi’ kitaplarında pek çok mevzu bahs olan “ebedi hakikatler” yerine şimdi biz, birçok sanatkârların “hususî zehap ve hülyaları” tabirlerini okuyoruz. Eğer ibdâ-i sanatkârânenin ve sanattan zevk almanın sebepler, fikirci muharrirlerin söyledikleri gibi ise, bu rayb ve tereddüd vaziyeti bi'l-tâbi her türlü canlı hâyat-ı bediyayı izale edecektir. Mamafih, sanat faaliyetini telâkki hakkında vukua gelen bu tahavvûlatın, sanatkârların çalışmaları üzerinde bir tesir icra ettiği fark olunmamıştır. Âsâr-ı sanat, eşyanın mahiyet-i asliyesini temsil ve irâe eder zann olunduğu devrelerde ne kadar şevk ve keremi ile ibdâ-i âsâr edilirse çok kere kendi şahsî intibaaalarından fazla bir şey yarattıklarını bile idda etmeyen sanatkârların çalışmalarında da aynı şevk ve gayret meşhud oluyor. Halkta mahsûlât-ı bediyyenin [165] kıymetini takdir hususunda bu fikirlere tekabül edecek bir vaziyet ahzetmiştir. En başlı ehemmiyeti ibdâ-i sanatkârânenin tabita sadık olması lazım geleceği hakkında fikircilerin iddiasına artık atfetmiyor. Temsil ve irac’ edilen tabiat parçası sanatkâr tarafından ne gibi teessürlere anlaşılmışsa eser-i sanatın herşeyden evvel bu hissleri sadıkâne surette tebliğ ve iddia etmesinden başka bir istenilmiyor. Şairane hakikati ihtiva etmek itibariyle samimiyet, işte bu surette asrî bir eseri sanatta en evvel matlub olan bir meziyet teşkil ediyor.

Şimdi galebe çalan bu tenkit prensiplerinin umumiyetle sanat hakkındaki bir münakaşada delil diye irâe edilemeyecek kadar seri-üz-zeval bir harekete merbût olduğu makam-ı itirazda dermiyan edilebilir. Zamanımızdaki bu subjektiflik ceryanının yerine yeni sanat meslekleri kaim olduğu vakit objektif doğruluk talebi yeniden büyük bir ehemmiyet intisap edebilir. Böyle bir tekamülün tamamıyla şayan-ı esef olacağını iddia etmek arzusunda değiliz. Âsâr-ı sanat takdir edilirken her türlü mantıkî ve ahlakî mülâhazâtı bir tarafa bırakmak gayr-i kabildir. Hakikata merbûtiyet ise o kadar sökülüp atılması gayr-i kabil bir sevk-i tâbii ahlakidir ki, bizim bedi’ hükümlerimiz üzerinde zî-şuûrâne veya bi-şuûrâne bir tesir icra etmemesinin imkanı yoktur. Fakat fikircilik [166] unsuruna atf-ı ehemmiyet edilmemesi ne mümkün ne de şayan-ı arzu olmamakla beraber, hükm-i bedideki vasıf-ı istiklali takdir ve müdafaa etmek, nazariyye itibariyle haiz-i muhsinat olabilir. Asri subjektif sanatın tesiri altında inkişâf ettiği şekilde asri tenkitçilik, biz zannediyoruz ki sanattan zevk almanın sanatı takdir etmenin asıl sanatkârâne tarifini arz ediyor. Muhtelif nüfuz ve tesirattan

dolayı bu tür ve sanatın, tarih-i sanatın muhtelif devrelerinde bazen az bazen çok, tamamıyla muhafaza edilmişse de sanattan sırf sanat için zevk alanlar bunu daima kabûl etmişlerdir. Ne vakit bir eser-i sanata, derece-i sâniyede hiçbir sebebe ehemmiyet vermeden bakacak olursak, tasvir ve irâe ettiği objektif hakikatlerle alakadar olmayız. Sitayesini bir manzumede okuduğumuz tarihi Laura bizi alakadar etmez. Ehemmiyet verdiğimiz cihet, hakikatte bir kadının topal, kırmızı saçlı, kambur olmasıdır. Şairin teshir ettiği güzellik hakkında doğru bir intibaa dest-res olursak tamamıyla memnun oluruz.

Hakikati tanzim ve tertip keyfiyetini idare eden ve fikircilik esasları üzerine tesis ve müdafaa edilen sanat kanunlarının aynı surette heyecanı bir tefsîrden de istihrâc olunabilecekleri ispat olunursa bu delil, ibdâ-i sanatkârâne için mevzuların intihabını idare eden esaslara da şamil olacak surette teşmil [167] edilebilir. Hegel hikmet-i bedâyi'ne göre bir eser-i sanatta temsil ve irâe edilen her münferid ve tek hadise daha büyük ve daha umumi bir fikrin mevcutiyetini telkin etmek lazımdır. Goethe'nin sanatta usluup hakkındaki nazariyesinde – kendisinin umumi felsefe-i tabiyetine sıkı surette merbûd olan – aynı lüzumsuz tesadûf ediyoruz. Taine fikrince her ferdi şekil veya hareket, dünya daki umumi ameliyye hakkında bize bir parça bir şey söylemelidir. Taine, âsâr-ı sanatın kıymet-i nisbiyeleri hakkında bir derece tertip etmeye çalıştığı sırada, en yüksek mevki-i irâe ettikleri evsâf, evvel emirde mümkün olduğu kadar esaslı olmak itibarıyla şayan-ı dikkat ve esaslı evsâfı, mümkün olduğu kadar galip ve hakim bir surette haiz olan âsâra tahsis ediyor. Burada muhtelif şeyler arasındaki tercih ve intihaba tatbîk edilen muhakemenin aynı şeyin muhtelif evsâfı hakkında isti'mâl edilen muhakemenin tamamıyla aynı olduğu pek meydandadır. Binâen aleyh psikoloji itibarıyla tefsîr her iki şıkta da aynı bir halet-i heyecaniyenin tam ve en münasip bir surette ifadesi ihtiyacı, sanatkârın tabiat veya hâyatın muayyen bir parçasını temsil ve irâe etmesine intihabında da tesirini gösterir. Mizaçlarındaki ve bedîî tercihlerindeki tehâlûfden dolayı bu iki safhanın manaları, [168] muhtelif sanat mesleklerinde, muhtelif suretlerle takviye olunabilir. Fakat, asıl esası, mesela Fransız sanatında, Fransız hikmet-i bedâyi'nde tayin ve vuzûh ihtimâline zenginliğin zararına olarak müreccah görülmesi, yahut, İngiltere'de, sanatın kabiliyet-i telkiniyesi temerkûz noksanına nisbetle daha mühim addolunması gibi ahvaden dolayı, ehemmiyetten sakıt olamaz. Binâen aleyh âm ve şamil bir nazariyye ibdâ-i sanatkârâneye icra-i tesir etmiş olan bütün muhtelif hikmet-i bedâyi' mefkurelerini bi-l-zarure izah edecek bir halde bulunmak lazım gelir. Vakitiyle Ruskin'in yaptığı gibi “sanat, en büyük fikrin en çok mikdarını insanların zihnine nakledecek vesairin en büyüğüdür” demek isasen gayr-i bedii bir idda diye telâkki olunabilirse de, diğer taraftan şurası da kabul olunmak iktiza eder ki ferdi bir şeyin birçok hissi teblig ve ifade için gayet muvafık bir vasıta olabilmesi ancak bu ferdi his vasıtasıyla temsil, irâe ve ihtar ettiği daha müesser birçok şeyleri telkin kabiliyetinin mevcutiyetine vabestedir.

Taine'nin sanatta mefkure hakkındaki nazariyesine menşei teşkil eden felsefi esasatı kabul etmeksizin, âsâr-ı sanatın kıymet-i nisbiyelerini tayin hususunda tanzim eylediği dereceyi kabul ve tasvip edebiliriz. Kezâlik, hikmet-i bedâyi' hakkındaki fikirci [169] muharirlerin ibdâ-i sanatkârâne

ve tabiatı bir usul mevzu dairesinde telâkki hakkındaki kanunların da heyecanı bir surette tefsir etmekteyiz kabildir. Resimde ve heykeltraşıklıkta çıplak çehre, şiirde ve edebiyattaki basit esâtîr-i mevzu' gibi, ibdâ-i sanatkârâne mevzui olmak itibarıyla daima en mühim mevki işgal edecektir. Fakat bu ehemmiyeti, mefkurevî, insanın mefhûm felsefesini teşhis ettirmelerine istinat ettirmek doğru değildir. Dolu ve zengin muhteviyat-ı heyecaniyeyi, herhangi ferdi surette muayyen bir vasıttan daha iyi tebliğe kadir olmaları bu ehemmiyeti izaha kifayet eder. Bu suretle, Puvis de Chavannes'in sanatta "düşünce"nin fikircilik tarîklerini beğenmeyen, bunlara itiraz eden zatlar, ondaki fikircilik "teessürü"nü her zaman kabul etmişlerdir.

Mamafih, inkar olunamaz ki Hegel hikmet-i bedâyinden en birinci derecede güzel addedilen bir takım şeyler asri sanatta bi-l- nisbe ihmal olunmuşlardır. Bu hal bir dereceye kadar herkesin zihninde gitdikçe daha ziyade yer tutan bir mefhûm ile izah olunabilir. Bu da, her münferid hadisede bütün tekâmül amaliyyesinin bir "hulasa"sını görebileceğimiz fikrinden ibarettir. Çünkü bedihidir ki eşyaya bu tarzda bakmak tarîk felsefesini bir kere kabul etmiş olan bir kimse hatta güzel temsil ve irâe edilmiş bir ulu tabiat nature morte levhasını bile, bir resim olmak itibarıyla [170] en umumi bir mevzu kadar zengin ve mahmul mahasin bulunabilir. Mamafih daha mühim bir sebep, asri sanatın geniş ve tam muhteviyatı tek bir intibaat vasıta-i nakliyesi ile tebliğ ve ifadeye çalışırken bir numune addedilmeyecek, tam bir mümessil diye telâkki olunamayacak bir takım vesait-i intikaliyeyi de isti'mâl etmek yolunu bulmuş olmasıdır. Bilhassa edebiyatta görüyoruz ki muharrirler, sevk-i tabîîye müstenid bir tercih ile öyle sahneler ve vakalar hakkında bize tefsilat veriyorlar ki bunlar arkalarında gizli bulunan geniş münazırı gözlerimizin önüne seriyorlar. Bütün bu tercih edilen zeminleri güzel diye tavsif etmek gayr-i kabildir. Hatta ekseriya bunlarda herhangi umumi bir fikrin temsil ettiğini bir şekil ve vücûd aldığını gösterebilmekte müşkildir. Fakat hepsinde birer heyecan merkezi olmak vasfı vardır. Bu merkezlerde birçok tesir ve ihtisaslar tevhid edilmiştir. Bu vasıf sayesinde ihtiyac-ı sanatkârâne için en esaslı olan maksada hidmed etmeye kabiliyet kesb ediyorlar. Kezâlik yine aynı vasıf sayesinde insanların âsâr-ı sanattan mümkün olduğu kadar çok haz almak yolundaki arzularını da tatmin eylemektedirler. Mükemmel bir eser-i sanattan bizim istediğimiz şey – çok kere isti'mâl edilen bir teşbihi kullanarak diyeceğiz ki – bir kavkaa-i bahriyye gibi olmasıdır. Bunu elimizle tutub gözümüze götürebilmeliyiz. Fakat küçüklüğüne rağmen içinde denizlerin velvele-i neşaitini duyabilmeliyiz.

[171] Onuncu Bâb

İTİRAZLAR VE CEVAPLAR

Eğer yukarıyı münakaşat bir dereceye kadar kanâat-bahş oluyorsa, ihtimâl ki kar'ilerimiz muharirinde çok kere kendi kendisine îrâd etmiş olduğu bir sual karşısında kalacaklardır: niçin hissiyatın psikolojisi üzerine hiçbir tam hikmet-i bedâyi' sistemi tertip ve tanzim edilememiştir. Son

zamanlarda âsâr-ı sanatın kıymet-i bediîyelerini muhteveyat-ı heyecaniyelerinden istihrâc etmek yolunda bazı teşebbûsat vukua geldiği(1) şüphesizdir. Fakat sanatın bütün evsâf mümeyyizesini heyecanî bir unsura istinaden esaslı bir surette izah eden hiçbir tam nazariye bilemiyoruz. Tesirin ehemmiyeti Taine, Ruskin gibi hikmet-i bedaiye dair yazı yazar büyük muharirler tarafından, hiç değilse tesadüfî bir surette takdir ve teslim edilmiş olmasına rağmen yine böyle bir nazariye vücûd

(1) Tolstoy: What is Art

[172] bulmaması pek şayan-ı dikkattir. Bu muharirlerin, sanat nazariyelerini bir ifade ihtiyacı mefhûmu üzerine istinat ettirmekten müctenib bulunmaları elbette sebepsiz olmaz. Böyle bir ifade ihtiyacı, bedîî ve gayr-i bedîî faaliyetler arasında pek iyi bir hatt-ı fâsıl teşkil ederdi. Halbuki böyle yapacak yerde sanatı fikri bir vazife Fonction diye izah ettiler. Bu vazifede ilmî, felsefî, ahlakî faaliyetlerle karışık bir halde menzûr oluyor. Bu hareketin esbâbını izah yolunda verilecek tefsilatı, sanatın heyecana müstenid nazariyesini daha ziyade tenvîre nedamet edecektir.

Kendilerede sanatkâr olan bir takım muharirler kendi eserlerinin gayesi hakkındaki mütâlaalarını beyan ederlerse sanatkâr olmayan muharirlerin artık bu bâbda münakaşaya girişmeye hakları olmadığı iddiası az çok hakikat zevahiriyle dermiyân edilebilir. Fakat, bu, sırf bir sanatkâr mefhûmunun sırf sanatkârâne bir faaliyet gibi ancak tecrid tarîkiyle vücûd bulmuş bir şey olması keyfiyetine ehemmiyet vermemek demektir. Mesela Goethe'nin dehasının temâyülü ihtimâl ki tabiat ve mahiyet itibarıyla sanat cehtine olduğu kadar ilim ve bilhassa felsefe cihetine idi. Bu suretle bir sanatkâr, kendi âsârındaki fikri yahut ahlaki unsurlara hepsinden ziyade atf ehemmiyet edebilirse bu, bizim kendi kendisine bir faaliyet olması itibarıyla ibdâ-i sanatkârâneyi nazarı surette tarif için [173] muhtaç olduğumuz sarf-ı bedî' mehek-i temyizi bertaraf etmekliğimizi icap etmez sanatkârın gerek kendi önlerine gerek herkesin huzuruna koydukları ameli sanat mefkurelerinde fikircilik unsurlarının en birinci mevkii işgal etmeleri pek tabidir. Zî-şuûrâne ve kasdî olarak takip edecek yegane vasıf teknik mükemmeliyetten ibarettir. Binâen aleyh Hirth'in sanatın fizyolojisi physiologiei del'art eseri gibi tevlîd-i eser eden sanatkârlar nokta-i nazarından yazılmış eserlerde bu vasıf bilhassa dikkat ve itina celbeder bunu öğreten yahut öğrenenler için sanat, bil-zarure bilhassa bir kudret ve maharet gibi nümayan olmak lazım gelir, fakat nazariye itibarıyla müşahedatta bulunanlar için aşıkardır ki hiçbir teknik-i mükemmeliyet, hadd-ı zatında ne kadar hayret bahş olursa olsun, bir esere, o sırf bedîî meziyeti, sanat kıymetini veremez. Binâen aleyh, sanatkârlarla nazariyecilerin fikirleri arasındaki ihtilâf sanatın muhtelif manzaralarından neşet eder. Her iki tarafta kendi maksadına göre sanat-ı muhtelif surette telâkki eyler. Mamafih birçok sanatkârlarda ve hikmet-i bedâyi' müntesiblerinde kendilerini heyecana müstenid tefsîrâtten men eden kuvvetin sırf menfi bir sebepten daha fazla bir şey olduğunu makam-ı itirazda söylenebilir. [174] Goethe'nin sanat da fikircilik unsurlarını o kadar şiddetle müdafaası şüphe yok ki o devirde hüküm ferma olan hissiyatperestlik aleyhindeki mücadelatının bir kısmını teşkil ediyordu.

Şiller'in hikmet-i bedaiye dair yazılarında birçok ifadat vardır ki haiz olduğu mübalegat, sanattaki romantik ceryana karşı ahz etmiş bulunduğu mübâreze vaziyeti hesaba katılmazsa bize akıl ermez bir şey gibi görünür. Daha yakın zamanlarda da hissiyatperestane mefkurelere karşı aksü'l-amel Alman klasiklerinin düsturlarından daha fikircî nazariyelere meydan açmıştır. Sanatkârın bütün şahsi ve samimi heyecanlarını arz ve teşhir eden sanata karşı besledikleri nefret hasebiyle Fransız parnasyenleri her hakiki eser-i sanatta tesirin dahil ve tesirini tamamen inkar edecek kadar ileri gitmişlerdir. Böyle bir meslek-i edebiyenin sadece mevcutiyetini bile yukarıki bâblarda serd edilmiş olan tefsîrâtı sanatın noksanını ispat eder gibi telâkki olunabilir.

Sanatkârı kendi eserini sırf fikri bir vazife gibi telâkki etmeye sevk eyleyen gurur-ı şahsiyenin en necîbâne ifadesini Le conte de Liske'nin "Les Montreurs" sonesinde görebiliriz. Muharir bu manzumede halkdan bir merhamet yahut bir hande dilenmek vaziyetinde olmadığını ilan ediyor:

[175] Dans mon orgueil muet, dans ma tombe sangloire, Dussé – je m'engloutir pour l'éternité noire, Je ne te vendrai pas mon ivresse ou mon mal, Je ne livrerai pas ma vie a tes huées, Je ne danserai pas sur ton tréteau banal Avec tes histrions et tes prostituées.(1)

Parnasiyen fikirlerine karşı mübârezeye kadar niyetimizden uzak bir şey yoktur. Samimi itirafatın edebiyatta en ziyade arzu edildiği bir devrede sanatkârın şeref ve haysiyetin hicaba müstenid bir sanat-ı nazariyesi kabul edilmekle helaldar olabileceğini zannetmek ancak fikirlerde bir karışıklık vukuundan inbiâs edebilir. Bu noktada fikrimizin yanlış anlaşılmasına pek ehemmiyet verdik. Yukarı ki bâblarda hissiyatın psikolojisini ve bilhassa basit bir tesir ile heyecanlar arasındaki münasebeti şerh hususunda o kadar zahmet-i ihtiyar etmemizin sebebi budur. Teessür kelimesi alelade muhâveratta isti'mâl edildiği şekilde, yalnız tamamen teşkil etmiş heyecanları ve bilhassa elemnak olanları ifade eder. Bu dar ve gayri muvaffak isti'mâlden dolayı sanatta tesirin ehemmiyetinden bahseden kimseler hissiyatperestlik ithamına kendilerini maruz bırakırlar. Fakat, böyle bir yanlış telâkkiye

(1) Le Kont de Lyom: Poèmes barbares

[176] karşı, gurur, neşe ,nuhuvvet vesaire gibi bütün hazz-ı âver haletlerinde bir keder veya hüzn ve melal gibi heyecanı olacağı söylenebilir. Le Kont de Lyom yukarıda bahssettiğimiz manzumesi muharirlerin bu tarz tefsîre karşı serd etmiş olduğunu bütün itirazata rağmen, bir tesirin ifadesi gibi telâkki edebilir. Kezâlik tam parnas mesaliki dairesindeki manzumede şair tarafından bazı heyecan haletlerini ifade edilmiş ve kar'ilere tabiyi' olunmuş olduğunda söyleyebiliriz. Bu mesleğin manzumelerin en yüksek vasıf-ı şairaneyi haiz olabilmelerini ancak bu heyecan unsuru sayesinde kabil olunmuştur.

Resim sanatı sahasında tabiratın isti'mâlindeki fıkdan ve vuzûh şiiirdekine nispetle daha büyük bir karışıklığa meydan açmıştır. Fikircilik mütâlaâtının bir netice-i tabiyesi olarak her

resimde mevzu temsil ve irâe edilen vaziye, en mühim unsur gibi telâkki olunmuştur. İhtiyac-ı sanatkârâne için haricî şeyler ve vakaları haiz izahat bir surette temsil ve irâe arzusu elzem bir şey diye addedildiği için eser-i sanatkârânenin asıl lebi muhteviyat-ı hakikiyesi de tersîm edilen eşya ve vakada aranmıştır. Hele levhalara tavsifi bir unvan verildiği zaman seyirciler, yalnız bu unvan altında cem ve telhis edebilecek vaziyetlere yahut intibalara tevcih dikkat ederler. Mevzuda bir heyecan unsuru [177] bulamazlarsa bütün resmin tesirinden mahrum olduğunu söylerler. Bu sui telkinden dolayıdır ki sanatkârların beyanatında da kendilerine bir zehir bulurlar. Çünkü birçok ressam vardır ki o melodram tarzındaki velveleler taraftarı ressamlarla karıştırılmaktan korkarak her türlü heyecanî telkinden nefret ettiklerini gösterişli bir surette beyan eylemişlerdir. Mamafih, meseleyi hakkıyla tetkik eden bir müşahid için, bir renk yahut ânat üzerindeki ressamın neşesi yahut hiç insana benzer bir unsur olmaksızın sadece gölge ve ziya arasındaki münasebet vasıtasıyla ifade ededilebilecek bir hüzn ve melal, bazı resimlerdeki keyifli yahut hissiyatperestane haletler kadar heyecanlı haletler teşkil edebilirler. İster manzara-i sahraie, ister bir çehre, ister ölü bir tabiat resmi olsun her bedai temsil ve irâe daima bize ressamın bir heyecani haletini ifade eder. Eğer tesir unsuru, bazı ressamalarda sairelerindeki nispetle daha büyük bir vuzûh ile ifade edilmişse bu keyfiyet bizi o unsurun her nevi sanata dahil olduğunu takdirden men etmemelidir. Binâen aleyh profesör Van Dyke ile birlikte: “Fidyas için sanat bir şekil; Tityan için bir renk; Corot için bir tesir meselesi idi.” Diyemeyeceğiz. Bilakis sanat Fidyas nazarında şekil ile ifade edilmiş bir tesir; Tityan nazarında renk ile ifade [178] edilmiş bir tesir; görev nazarında ise ziyalarla ifade idilmiş bir tesir meselesi idi diyeceğiz.

Her tesirin esas itibarıyla vahdeti keyfiyetinde işte bu suretle bütün eşkal-i sanatın mevzularındaki ve malzemelerindeki tehalife rağmen haiz oldukları vahdeti izah eden noktayı buluyoruz. Her eser-i sanatta mebdede eden seyircilere tebliğ edilen yalnız heyecan haletine en büyük ehemmiyeti atfetmekle âsâr-ı sanatı muhtelif sınıflara ayırmak kargaşalığını izale etmiş oluyoruz. Onun için filminin resminden yahut Yunan heykeltraşlığından zevk almayı izah maksadıyla teknik hünere karşı hususi bir takdir ve hayret esası kabul etmemize hacet yoktur. Mevzunun mu icranın mı daha mühim addedilmesi lazım geleceği meselesi hakkında bir karar vermek zahmetini ihtiyar etmemizede lüzum hissedilmez. Fikirce hikmet-i bedâyi’ tarafından o kadar mevzu-i bahsedilmiş olan muhteviyat ve şekil meselesi heyecana müstenid tefsîrât nazarında mevcut değildir, çünkü bu tefsîrât-ı sanatın asıl lebnigah büyük mühim bir mevzuatda kah tabiatın yahut hâyatın ehemmiyetsiz bir parçasında bir vücûd kesbetmiş görür. Teknik mükemmeliyet unsuru, halet-i heyecaniyeye böyle bir vücûd verme keyfiyetini cidden temin ve icra için elzem bir şart diye tefsîr edildiği zaman bir ziya altında takdir ve teslim edilmiş olur.

[179] Mamafih, bazı sanat mesleklerinin tamamıyla gayr-i heyecanî gibi telâkki edilmesi keyfiyetinin sırf bir nokta-i nazar karışıklığı suretinde izah edilmesi kabil değildir. Sırf resim sanatının hakkıyla takdir edilmesi bilhassa İngiltere’de o esnada çarı tenkid ceryanlarının tesir-i

galibinin bir dereceye kadar bir neticeyi muzurası olduğuna şüphe yoktur. Zevklere hakim olmak isteyen zevât, halkın dikkatini resimdeki unsur-ı aslıden bir suret-i itinakârânede başka cihetle inhirâf ettirmekle şüphe yok ki milletlerin sanat hissini öldürmek hususunda büyük işler görebilirler, fakat, alalade umumi seyirciler bir eser-i sanat da bir mevzu ve hikaye, edebi bir alaka aramasalar bile bir Ver Mer'in ev hâyatını Whistel'in kır manzaralarını musavvir levhasında ifade edilen "halet-i ruhiye"den mahsus olabilmek kabiliyetinde bulunacakları pek az muhtemeldir. Onlar için bütün mevzu ziya olan, çehrelerinin vazifesi ziyayı bel' etmekten veya inikas ettirmekten ibaret bulunan bir resim manasız ve soğuk birşeydir. Erbâbı için o kadar büyük bir servet-i tesirat arz edebilen "resim fikirleri" sanatkârâne terbiyeden mahrum kimseler için her türlü muhteviyat-ı heyecaniyeden mahrumdurlar.

Sanatın vahdetini elimizden geldiği kadar müdafa etmekle beraber sanatın yüksek ve alçak şekillerinde tebliğ ve ifade edilen tesirlerin [180] esas itibarıyla birbirlerinden farklı olabileceklerine kabul etmek mecburiyetindeyiz. Kendi devrimizin ve eski devirlerin "aşağı" sanatında, şedîdleri hasebiyle zevkleri ince mûnekkidlerin mucib nefreti olabilecek en umumi heyecanların sevk-i tabiiyelerin ifadesine tesadûf ettiğimiz halde yüksek sanat şekillerinde yalnız tabiatın ihtirastan arî surette temaşasından çıkabilecek tesirata iştirâk ederiz. Bu yüksek ve alçak tezâhürat arasındaki fark, resimde bilhassa bariz olmakla beraber, her şekl-i sanat da müşahede edilebilir. Yüksek sanat şekillerinin bu "bedîi tesirat"ı ile hissiyatperestane yahut Alman feylesofların tercih edecekleri bir tabir ile marazî sanatın muhteviyatını teşkil eden ibtidâ-i halet-i hissiye arasında bir fark gözetmek lüzumunu inkar arzusunda hiç değiliz. Bilakis bedîi seyir ve temaşaların tarzı o kadar büyük bir manayı haizdir ki neden dolayı bunların birçok felsefe-i sanat sistemlerinin esasını teşkil ettiklerini pek kolaylıkla anlayabiliriz. Sanat da mükemmeliyet hakkında mufassıl bir mehekk-i temyiz tayin etmek iddiasında bulunmayan, yegane maksadı sanat faaliyeti hakkında en umumi surette ictimâî ve psikolojiye müstenid bir izahat vermekten ibaret olan eserimizde takip ettiğimiz nokta-i nazara göre gerek yüksek gerek alçak, gerek ibtidâî, barbar gerek medeni bütün sanat da müşterek unsuru kabul etmek [181] elzemdir. Yalnız bedîi dikkatin ve incelmış bir sanat hissini inkişâfatını hangi istikamette aramak lazım geleceğini istidrat kabilinden olmak üzere irâe edebiliriz. bu büyük mesele, ancak başlı başına bir eserde bihakkın tedkik edebilirler.

Hikmet-i bedâiyi' muharirlerinden birçoğu, yüksek bir sanatın vücûd bulması için mübâreze-i hâyat ihtiyacından oldukça vareste ve müstakil kalmak lüzumunu beyan etmişler ve hatta bu lüzumu ifrât derecesine çıkarmışlardır. Şüphe yok ki sanatın bir mahsûl-i hars ve refah olduğunu zannetmek pek münteşir bir zehabdır. Mamafih hususi sanat hissini, asıl sanatkârâne hadisin – ancak mübâreze-i hâyattaki muvaffakiyetleri, müsait ahval ve şerait tesiri yahut sadece kendi şevk ve neşeleri sayesinde – icabatı hâyatıyeyi temin lüzumunu atlatmış milletlerde yahut fertlerde inkişâf edilebileceği şüphesizdir. Fakat bu ancak menfi bir amildir. Sadece mecburiyetden azade bulunmak keyfiyeti hiçkimseye kendisinin yahut sanatkarın ibtidâ-i heyecanlarıyla yahut ibtidâ-i arzularıyla hemen derhal haiz münasebet olmayan bir şeyden derin ve kavi bir zevk almak yolunu

öğretemez. İnsanların terbiye-i bediyyesi bediyyat hususunda incelemeleri daha müsbet o avamilin tesiri olmadan vukua gelemezdi.

Bu avamili araştırarak olursak tahriyatımızın bir kısmından [182] kemali dikkatle haric bıraktığımız bir noktaya yani maddi eseri sanata vasıl oluruz. Menşeleri ister faydacılık olsun, ister olmasın, manzumeler, resimler, heykeler en ani faydacılık münafatından müstakil olan alaka ve dikkatin temrinine doğru sebebiyet vermişlerdir, hatta manzumeler ibtidaen mesela tarihi bir maksatla yazılmış olsalar bile gerek şairane samilerine, onları sırf bir eser-i sanat gibi telâkki etmek fırsatını arz etmişlerdir. Ahlakî hisler ve tesirler bidâyette tamamen gayr-i ahlakî olabilen bir takım müessiratin nüfuzu altında tedricen inkişâf etmişlerse, bediî hissin incelmesede gayr-i bediî maksada hizmet edebilmiş olan sanat sayesinde vukua gelmiştir.

[183] Onbirinci Bâb

SANATIN MADDİ MENŞELERİ

Hamle-i sanatı, ictimâî ifadenin bir şekli diye izah ederken ibdâ-i sanatkârâneyi ve sanattan zevk alma keyfiyetini, gayeleri kendi kendilerinden ibaret faaliyetler suretinde telâkki eyledik. Heyecana müstenid tarz-ı tefsîr bize öyle bir esas verdi ki onu inkişâfat-ı sanatın her safhasına, gerek yüksekliğine gerek alçaklığına tatbîk edebildik. Ferdi âsâr-ı sanatın sırf bediî ve ototelik fevri evsâfı katî hiçbir beyanat ile kendimizi bağlamaksızın zannedebiliriz ki “sırf ifade maksadı için ifade” yahut daha iyisi tesir üzerindeki ani takviyesi yahut tesir sükun bahşa hasebiyle ifade arzusu her merhalei harsda bir amili sanat gibi icra-i tesir etmiştir ve bu suretle sanatın en aşağı tezâhüratına bile ototelik kıymet vermiştir. İbdâ-i sanatkârânede kuvve-i sâika bu mütâlâa sayesinde kabil-i vehim bir hale gelir. İbdâm en bariz evsâfı bu psikoloji esasından çıkabilir. [184] Mamafih dikkat-i sanatkârânenin incelmesini izaha teşebbüs edince sırf psikoloji avamili ile daha ziyade iktifa edemezdik. Maddi eser-i sanat tarafından icra edilmiş tesire müracaat mecburiyetinde kaldık. Psikoloji itibarıyla ispat gayr-i kafi gelince bunu tarihi bir delil ile ikmal etmek elzemdir.

Mamafih eser-i sanatın tesir-i terbiyetkârânesine müracaat etmekle sırf bu bediyatına ve psikolojiye ait tahriyat sahasını terk etmek mecburiyetinde kalmayız. Bir faaliyetin mahsûlâtının kendiliklerinden o faaliyet üzerinde icra-i tesir etmelerini ve onda tedricen bir tahavvül tam ve azim husule getirmelerini hissetmekte akla mugayyir bir şey yoktur. Hırsın aşağı safhalarında basit bir takım tezâhürata mahal veren ifade hamlesinden bu suretle, bu tezâhüratın aks-i tesirleri dolayısıyla, gittikçe daha mükemmel ve incelmış bir şekli ifade vücûd bulmuş olabilir. Fakat bidâyette böyle bir hal ve tesir ne kadar vazih ve mahkuk görünsede haricî tesiratin dahili ve yardımcı olmaksızın vukua gelmiş diye farzedilemez. Bunu ne kadar çok tedkik edersek o kadar katiyetle görürüz ki silsile-i esbâb, silsile-i netaici izaha kafi değildir. Tarih-i sanatın herhangi bir devrini tedkik neticesinde

bizzarure vasıl olacağımız bu mütâlaa, dikkatimizi inkişâfat-ı sanatın ilk [185] türlerine tevcih ettiğimiz vakit daha hususi bir şiddetle kendisini bize kabul ettirir.

İlk eser-i sanat ibdâi edilmezden evvel, gerek hamle-i sanat gerek hiss-i sanat oldukça inkişâf etmiş bir halde bulunmak lazım gelirdi. Bedîî ihtiyaçlar bazı objektif âsârda saha-i fiile çıkmadan evvel gayelerinin idrakı tarfesinde pek terakki edilmezler. Diğer taraftan, bu objektif âsârında, ancak en basit şekilleri yalnız sırf hamle-i sanattan neşet edebilirler, bir lirik raksı yahut bir lirik şarkıyı, heyecanı bir tazyikin doğrudan doğruya dışarıya (v)urması gibi telâkki edebiliriz. Eğer bu tazyik bu suretle sükunet bulmasa idi insana zarar verirdi. Fakat, bir insanın, tamamen teşekkül etmiş bir dramı sadece, taht-ı tesirinde bulunduğu tesiri, en müessir bir surette tebliğ ve ifade için icada kabiliyetli olabileceğini pek tasvir edemeyiz. İctimâî ifade ihtiyacında sırf kendi kendisini tatmin etmek maksadıyla resim ve heykeltraşlık gibi yüksek derecede inkişâf etmiş eşkal-i sanat yaratabileceklerini akıl daha zorlukla kabul eder. Sanatkârı ibdâi icbar eden fikri sâiki ve sanatkârın mahsûlâtına o sıfat mümeyyizesini veren bedîî evsâfı hamle-i sanat hakkındaki psikoloji mefhûmunun istihrâc edebildiğimiz halde sanatkârın maksadını saha-i icraya koyduğu sırada kullandığı maddi teknik vesaitin [186] menşei ve inkişâfını izah edebilmek için dört bir tarafa bakmak mecburiyetinde bulunuyoruz.

Bu tefahhüsâtta mücerred ve fikri eser-i sanatla hiç meşgul olmayacağımız için evvelce sırf faaliyet-i sanatkârânenin münhasıran bedîî olan evsâfı hakkında izahat vermediklerinden dolayı natamam bulduğumuz nazariyelere bihakkın müracaat edebiliriz gibi görünür. Oyun hamlesi hoşâ gitmek suretiyle hizbetmek hamlesi, taklid-i hamle, ilh. esas itibarıyla sanatkârane bir mehekk-i temyiz hakkında bize hiçbir şey öğretmezlerse de muhtelif sanat şekillerinin lüzum gösterdiği şeraiti haiz âsâr ve tezahırat tevlîd edebilirler. İnsanlar oyun esnasında yahut hoşâ gitmek arzusuyla, yahut fitrî bir evzâ' ve etvâr taklidî neticesinde dramlar, resimler yapmış olabilirler. Bilhassa oyun hamlesi eserimizin birinci kısmında kabul ettiğimiz vecihle tarih-i sanat da son derecede mühim bir amil olmak üzere telâkki edilebilir. Profesör Gross, insanların ve hayvanların oyunları hakkında o meşhur taharriyatında başlıca eşkal-i sanatın muhtelif icra-i tecrübe şekillerinde mahsus olduklarını göstermişti. Bu icra-i tecrübe keyfiyeti ise yalnız çocuklar arasında değil yüksek hayvanlar arasında da müşahade edilebilecek en umumi, en mühim bir nevi oyundur. Bu basit ve müşterek faaliyetin neticesi [187] bize, hamle-i sanat bir kere tamamiyle inkişâf edecek olursa kendisinin esas itibarıyla sanatkârâne olan gayesini ifa için isti'mâl edebileceği mevâdd-ı ibtidâiyeye kafi derecede arz ve temin eder. Binâen aleyh, sanatın tekâmülû bahsinde artık muhtac-ı hal bir mesele kalmamıştır zanolunabilir.

Bu mütâlaâyı kabul edenler, muhtelif gayr-i bedîî hamlelerin temsil ve irâe ettikleri bütün avamilden ayrı olarak inkişâf-ı sanatı daha mütava yahut sitatik tesirlerin teshîl ettiklerine beyan ediyorlar. Mimarının ve sanâyi'-i tezyîniyenin inkişâfı için faydalı şeylerin bu sanatlara tezâhürâtlarını icra edebilecek bir nevi maddi çerçeve arz ve ihzâr etmeleri bir ehemmiyet-i

hâyatîyeye haiz olmuş olduğunda şüphe yoktur. Bu maddî şeraitin tesirâtı son derecede büyüktür. Çünkü insan, - ister medenî olsun, ister ibtidâ-i - o fitrî muhafazakarlığıyla eski şekillere, bidâyette o şekilleri tevli'd eden teknik usûllerden sarf-ı nazar edildikten çok sonraları da merbût kalır. Sanâyi'-i tezyîniye hakkında ilmi biyoloji taharriyatı neticesinde kanâat-bahş surette gösterildiki tezyînat malzemesinin büyük bir kısmı daha kadim bir teknikten makine hareketi gibi mülâhazâsızca istiare edilmiş bir takım hatvetten ve bu hatvetin terkiyatından vücûda gelmiştir. İşin erbâbı olmayan müşahidlere fevri bir [188] faaliyet-i sanatkârânenin mahsûlü gibi görünen tezyînat şekilleri tarih-i müteveillerine âsâr-ı sanatıyla birlikte hiçbir kasda maksun olmaksızın vücûda gelmiş gibi nûmayan olurlar. İlk zamanın erbâb-ı tefahhüsünün bedîî bir eser-i müşahede ettikleri noktada asrı erbâb fikri bir atalet kuvveti ve müntezir bir dikkat ihtiyacı bulunurlar (1).

El-yevm sanâyi'-i tezyîni tedkikatında kullanılabilen ve kar'iler tarafından sanat nazariyesi hakkındaki ilk tedkiklerde tatbîkine çalışılmış olduğunda şüphe bulunmayan usullerin kıymetini burada istihfaf etmek fikrinde değiliz. Mamafih tahriyatımızda sırf fayda mülâhazâsından çıkmış olan şekillerin tedricen sanatkârâne tezyînat haline ne gibi bir tekâmül neticesinde inkilâp ettiklerini tefsilatıyla göstermeye mahal yoktur. Çünkü bu keyfiyet ne kadar müsemmer netayic verebilir diye telâkki edilirse edilsin. Tefahhüsâtımızın en baş mevzuunu teşkil eden hadise hakkında bize hiçbir izahat veremez. Yukarıda bahsi geçen ruhi sebeplerin tezyînatında en maluf fikirlerinden bazılarını tevli'd etmiş olduklarını gayr-i kabil-i inkar ise de bizzat tezyînatın muhtelif cemiyat-ı beşerde ve asıl olduğu derece-i ehemmiyeti izah edemezler. Sanatın çıkmış olabileceği sair

(1) Mare: Evolution and Psychologie in Art

Haddon: Evolution in Art

[189] bütün psikoloji menbaları hakkında da aynı mütâlâa serd edilebilir. Mesela oyun hamlesi şüphe yok ki maddî bir menbai telkin idi. Fakat sanatın, hâyat-ı ictimâîyede bir amel müdür, olmak itibarıyla ihraz ettiği mevki ehemmiyeti izahdan acizdir. En aşağı derece-i inkişâfda bile sanatın neden dolayı suret-i ciddiyede takibe şayan bir gaye diye tanındığını anlayabilmek için faaliyet-i sanatı hâyatın biyoloji ve sosyoloji itibarıyla en mühim maksadına derece-i merbûtiyetinde tetkikliğimiz lazımdır.

Gelecek bâblarda, muhtelif sanat şekillerinin neşet ve inkişâfını teshîl etmiş olan en kuvvetli gayr-i bedîî avamili tedkik edeceğiz. Fikri malumat istihsali, harp hususatı için tahrik ve tenbih sihirbazlık cihetleri gibi faydacılık icabatını bilhassa nazar-ı dikkatte tutarak sarâhaten bedîî olan her türlü avamil ve şeraiti pîş-i mülâhazâdan uzak bulunduracağız. Kezâlik bir tarihe ve etnolojiye müstenid bu tahriyatta en kat'i bedîî farkları muhafaza edemiyeceğiz. Fakat ümit ederiz ki tabirat ve istilatımızdaki o gayr-i kabil ictinab-ı adem-i vuzûh eserimizin ilk kısmında o kadar zahmetle tesis edilmiş olan hududları haddi fasılları karanlık içinde bırakmayacaktır. Sanatın mücerred ve maddî menşeleri hakkındaki tahriyatımızda muhafaza-i irtibat ve ahenk edebilmek için [190] suret-i

katiyede söyleyelim ki şimdi tedkik edilecekleri şekilde birçok âsâr ve tezâhürat, - sanat en sadık ve halis manasında bir ototelik faaliyet gibi telâkki olunursa – sanat için birer maddi ibtidaiyeden başka bir şey değildirler.

[191] Onikinci Bâb

SANAT VE İSTİHSÂLİ MALUMAT

İlk klasik zamanlarda felsefe ile tarih ve ilmin gayr-i kabil-i tefrîk bir surette şiire merbûd olduğu malumdur. Şimdiki suret-i esası kabul edilmeden evvel yazının resimnüvis, fikirnüvis olduğuda herkes tarafından teslim edilmiş bir hakikattir. Fakat şiir ile sanâyi’-i neffisenin fikri istihsal malumat ihtiyacatını temine hizmet etmiş olduklarını tahattur ettirmek kafi değildir. Kezâlik ibtidâ-i kabileler arasında aşağı sanat şekillerinden herbirinin – raksın, pandomimanın, hatta tezyînatın – bir mübadelei efkâr vasıtası olmak itibarıyla büyük bir ehemmiyeti haiz bulunduğu da kolaylıkla kabil-i ispattır.

Şimdi muhtelif eşkal-i sanatın sırf fikri maksadı uğrunda tarz-ı isti’mâllerine dair icra edeceğimiz muhtasır tetkikata dram misallerinden başlamayı faydalı görüyoruz. Kelimenin yeni manasıyla tiyatro sanatının tekâmül-i sanatkârânenin son, belki de [192] en son bir tekâmülü neticesi gibi telâkki edilmesi lazım geleceği bedîhîdir. Bir eser-i sanatın tekâmül levazımını haiz olan edebi bir dram ancak, pek yüksek bir derece-i harsda kabildir. Bundan dolayı da hikmet-i bedâyi’ muharirlerinin pek çoğu tarafından bütün eşkal-i sanatın en sonuncusu diye telâkki olunmuştur (1). Mamefih ibtidâ-i kabilelerin mahsûlâtı ile iştigal ettiğimiz vakit daha aşağı bir hikmet-i bedâyi’ mikyas kabul etmek mecburiyetindeyiz. Tekâmülün o devresinde hiçbir trajediye hatta hiçbir komediye bile tesadûf etmesekte adi müzahekelere, pandomimaların ve pandomimalı raksların hiçbir nevi destan âsâr vücûda getirmeyen lirik şiirleri hadd-i zatlarından manasız bazı nazımdar cümlelere inhisar eyleyen kabilelerde bile mevcut olduğu görülür. Onun için, kelimeyi, fiil ve hareket vasıtasıyla vukua gelen her temsil ve irâeyi ihtiva edecek derecede geniş bir manada kullanırsak “dram”, sanâyi’-i taklidiyenin ilki addedilebilir. Resim yahut hurufat vasıtasıyla yazı icad edilmezden çok evvel dram şüphesizki mevcut idi hatta lisandan bile kadim olması muhtemeldir. Tefekkürün haricî bir nişanesi olmak itibarıyla fiil ve hareket kelimelerinden daha yakındır. Hatta dram vasıtasıyla

(1) son zamanlarda bu nazariye Tarde’nin La logique sociale eserinde müdafaa edilmiştir.

[193] tebliğ keyfiyeti hiçbir zî-şuûrâne kasdı, müşterek bir muvaffakatı tazammun etmez. Bunu yapan adama, vazih fikrini – farazâ vurmak fikri üzerine yumruğu sıkma – evzâ’ ve etvârda irâe etmek yolundaki umumi sâikin bir netice-i tabîîyesi gibi gelir. Etrafdakilerde bu evzâ’ ve etvârı hiçbir gayret sarf etmeksizin anlarlar ve bî-şuûrâne taklitlerle o tebliğ edilen fikirlere iştirâk ederler.

Mübadele-i fikriyenin bu pandomima şekilleri mütemeddin hâyatta pek nadir vukua geldiği aşıkardır. İbtidâ-i kimselerde o bahsettiğimiz sâik, medeni insanlarda tefekkürden kelimeye geçilirken umumiyetle gaib olur. Hiç lüzumsuz bir kuvvet ve zaman israfını icap eden pandomima oyunu, itibarı lisanın inkişâfıyla ortadan kalkmaya mahkum olmuştur. Âdâb-ı muâşeret kâvânini hiç değilse terbiyeli cemiyetlerde, evzâ' ve etvâr lisanını mümkün olduğu kadar dar hududlar dahilinde tutmaya insanları meylettirir. Fakat marazi tesirat ile bu şeraiti hükümden düşer düşmez hatta medeni bir adam bile tekrar o pandomima lisanına avdet eyler. "Afazi"nin, madumiyet-i savtın en fazla şekillerinden taklidî hamlenin, hiçbir manaya uğramadığı zaman, ne kadar kuvvetli olduğunu müşahede edebiliriz. Mevzu ve itibarı kelimenin yahut evzâ' ve etvâr lisanının inkişâfat-ı mübteharesini izah için bidâyette sırf içeriden gelme bir hamle [194] neticesinde kendi kendilerini müfessir bir takım işaret sistemi farz etmekten ziyade bu marazi misalleri en ilk tebliğ-i efkâr ve makasid usullerinin bir numunesi gibi addetmek daha doğru olur.

Mamafih, teşevvüşât-ı dimağiye misallerinden, ibtidâ-i insanların ilk lisanlarını istihrac etmeye kalkamayız. Mesela, madumiyet-i savt bir ecdada çekme hali gibi telâkki edilse bile şimdiki insanların evzâ' ve etvâr taklidi cihetindeki kabiliyetlerini o mechul, kelimeden mahrum mahlukların kabiliyeti ile mukayese edemeyiz. Onlar munhasıran bu evzâ' ve etvâr taklit usulüne müracaat etmiş olsalardı bile bu ifade işaretleri sistemini büyük bir derece-i mükemmeliyete isal imkanı yoktu. Sağır ve dilsizlerden, - Kipling'in Mowgli dediği - münzevi homo sapiens ferus mahlukat numunelerinden getirilen misaller aynı sebepten dolayı gayr-i kafidir. Etnoloji, kelimattan mahrum kabilelerin mevcut olduğunu bilmiyor. Böyle kabilelerin mevcutiyeti meydana konulmadıkça mefrûz dram lisanı hakkındaki fikrimiz sırf psikoloji istidlâlâtı üzerine müesses bir şey kalacaktır. Fakat el-yevm mevcut aşağı kabileler hakkında bildiğimiz şeyler bu istidlâlâtın az çok ihtimâl dairesinde olduklarını teyid ediyorlar. Mamafih bu bâbdaki malumatımız, alelade etnoloji bahsindeki kanaatlarımızdan daha az sağlam bir derecededir. Fakat, ibtidâ-i lisan ve adatın noksan surette [195] malum olması yüzünden birçok muharrirlerin düştükleri hatalar hesaba katılrsa da ortada tekâmül fikrinin en aşağı safhalarında pandomima vasıtasının icra ettiği mühim rolü ispat eyleyecek birçok vaka bulunmaktadır. Buşimanlar, Avusturalyalılar, Eskimolar bize yüksek derecede inkişâf etmiş bir dram lisanı arz ediyorlar. Avusturalya'nın bazı taraflarında Avrupalılar ile en az temasta bulunmuş kabileler arasında evzâ' ve etvârın binnisbe pek zengin olduğu görülmüştür. Roth'un ifadesine nazaran "hâyat-ı diniyeye idhal merasimi gibi bazı hususi ahvalde isti'mâli mecburi" olmasına bakarak bu tarz tebliğ efkârı eski ve ibtidâi addetmek için yeni bir delil daha elde etmiş oluruz. Ferazer de evzâ' ve etvâr lisanının bura merasiminde öğrenildiğini zannediyor.

Mamafih tebliğ-i efkâr için kullanılan dram vasıtasının hepsini eski ve ibtidâ-i bir lisanın bakiyesi addetmek biraz fazla olur. Bir takım esbâb vardır ki bir işaret-ı savtiye sistemi tesis ettikten sonra bile evzâ' ve etvâr lisanının icab-ı ahvale uymasını, tevsi' edilmesini intac ederler. Roth, pandomima vasıtasıyla fikirnüvislik usulünün muharebede, avda gayet faydalı olması lazım

geleceğini, çünkü o kabil teşebbüsatlarda sükutun muvaffakiyete pek yardım edeceğini söyler. Pandomima ef'âl [196] ve hareketinin muhtelif lisanlarla mütekellim kimseler tarafından isti'mâl edilmesi ise bu noktada daha mühim bir sebep teşkil eder. Muhtelif kavimlerin bizzarure birbirlerine tesadüf ettikleri hem hudud memleketlerde evzâ' ve etvâr lisanının yüksek bir derece-i inkişâfa vasıl olduğunu, mütemeddin milletlerin misaliyle de görüyoruz. Şayan-ı dikkatdir ki ibtidâ-i kabileler arasında evzâ' ve etvâr lisanı hiçbir yerde Avusturalya sahralarında, Brezilya içerilerindeki ve Şimali Amerika'nın büyük çayırlarındaki vahşilerde olduğu kadar manidar değildir. Oralarda bir milletin küçük küçük kabilelere inkisâmı, böyle son derecede kesir lehçelerin vücûd bulmasına meydan açmıştır. İşte bu şerait altında, içereden gelen bir hamleye müstenid, kendi kendisini müfessir bir pandomima, tedricen bir işaret-ı mevzua sistemine tahavvül etmeye kabiliyetlidir. Mesela Şimali Amerika yerlilerinin tamamıyla muhtâsâr vuzûh ve tebliğ-i meram ihtiyacının icabat-ı ameliyesini temine tamamen salihdir. Fakat kelimenin hangi manasıyla olursa olsun dram sıfatıyla hiç haiz-i münasebet değildir.

Umuma irâd edilen nutuklara müterâfık pandomima evzâ', tarih-i sanat için daha ziyade haiz-i ehemmiyettir. Her ferdin cemaatçe müşterek müzakerata iştirâke hakkı olduğu bir heyet-i ictimâfiyede, şifahi lisan çok kere tebliğ-i efkâr vasıtası olmak üzere gayr-i kafi gelir. [197] Bir reis yahut bir reis-i ruhani umumi bir ictimada sözlerini büyük miktarda samiin için kabil-i idrak bir hale ancak onları pandomima şeklinde oynamak suretiyle sokabilir. Binâen aleyh belâgat, klasik edebiyatta olduğu gibi el'an birçok ibtidâi kabilelerde edebi bir sanat olduğu kadar bir dram sanatıdır.

Bir pandomima, pekçok kabil ruiyet olmasından dolayı kendisindeki muhteviyat-ı efkârı ve tesirâtı alelade bir nutukdan daha çok müesser surette tebliğ edeceği şüphesizdir. Bilhassa sari bir vasıfı haiz olduğu zaman hazziruni, bir dramda olduğu gibi, iştirâke sevk eyler. Hatta tevlîd ettiği taklid-i sarf dahili kalsa bile, yine taklit seyircileri o mevkii temaşaya konulan nutku, şifahi nutka nisbetle daha derin, daha tamam bir surette kavramaya kadir kılar. Pandomimaya müstenid heyecan lisanı için Home "kalbimizde açılmış doğru bir şehrah" diyor. Onun için, hemen bütün yüksek hars devrelerinde tiyatro ve oyunlarının, dini hususatta olduğu kadar siyasi tahrîkât içinde isti'mâl edilmesinde şayan-ı hayret bir şey yoktur.

Aşağı ki sahifelerde sanatın dinî ve siyasî safahatından bahsettiğimiz sıralarda dramın bu şekillerini tedkik için pek münasip bir fırsat zuhur edecektir. Şimdiki halde yalnız vahşiler arasındaki münasebette pandomima oyunlarının fayda safhasını bir [198] kat daha irâe için buna bir işaretatta bulunmakla iktifa edeceğiz. Aşağı hars derecesinde bu ilk lisanın inkişâfını gerek ameli fevaitin gerek ictimâî ve dini mülâhazâtın teshîle hizmet etmiş olduğunu takdir ve teslim ettikten sonra, ibtidâ-i kavimlerin tiyatro kabiliyetini şayan-ı hayret bir dereceye isal etmelerini pek güzel anlayabiliriz. Fakat tiyatro hareketini ilk fikri i'ta ve istihsal-i malumat vasıtaları olmak üzere telâkki etmeyi teyid edecek psikoloji ve sosyoloji esbâbı mevcut olmakla beraber ibtidâ-i devrelerde

bile diğ er sanat şekillerinin de bu maksata hizmet etmiş olduklarını kabule mecburuz. Hakikatte dilsiz oyunu ile ibtid  -i   ir arasında keskin bir hatt-ı f  sıl çizmek gayr-i kabildir. Birçok ahvalde pandomima oyunu kendi kendisini tekellüm veya teğanni edilen bir hikaye ile fevri bir surette itmam etmiştir. Hikaye sanatının en alçak şekillerine bir vasıf-ı mümeyyiz teşkil eyleyen, hakikaten cereyan etmiş vekayinin sadece temsil ve ir  esi keyfiyetinde tebliğ-i efk  rın bu iki vasıtası umumiyetle birlikte n  mayan olurlar.

Bu münasebetle resim sanatının ilk tez    ratına irtic  li bir resim şeklinde tesad  f edilir ki bu da hikayenin muhtevisyatını daha tam vazih bir surette meydana koymaya hizmet eder. E  şyanın mahiyetini ters  m eden evz  ' ve etv  ardan muhiti çizen ve ir  e eden bir [199] resme intikal keyfiyeti hatta en aşağı bir hars derecesinde bulunan kabilelerde bile vukua gelecek derecede kolaydır, doğrudan doğruya olabilecek birşeydir. Bu sanatın diğerinden nasıl inbi  as ettiğini birçok misalde açıkça görebiliyoruz. Mallery, bazı Alaska yerlileri arasındaki muh  vereyi tasvir etmiştir. Bunlar sol ellerini hayali bir resim tahtası gibi kullanıyorlardı. Sa   elin şehadet parmağıyla bunun üzerine resimler   iziyorlardı. Von Steinen'in vasatı Brezilya daki kabilelerde evz  ' ve etv  ar bir fikri ifadeye gayr-i kafi gelir gelmez izah-ı maksat için kumun üstüne resim çizmek adeti mevcut olduğunu müşahade etmiştir. Bu resimler pandomima lisanında e  şyanın muhitlerinin havada ters  m edilmesine mukabil aynı muhitlerin diğer bir satıh üzerine, kum üzerine inikas etmesinden başka bir şey değildirler. Bin   en aleyh bu başka şekle girmiş evz  ' ve etv  arı resim sanatının menşei addetmeye insan meylediyor. Bazı kabilelerde, - bilhassa   imali Amerika yerlilerinde - e  şya ve hadisatı ifade için kullanılan resim işaretlerinin, bunlara tekabül eden evz  ' ve etv  ar işaretlerinden çıkmış olduğu görülünce bu faraziye daha kuvvet kesbediyor. Fakat, profesör Gross'un pek doğru olarak söylediği vecihle, bir ibtid  -i adamın daha evvel resim hakkında bir fikri olmadan bir şeyin [200] muhitini ters  m etmeyi düşünmesini akıl pek nadir kabul edebilir. Bu menşei meselesini halle kalkışmadan, tiyatro sanatı kadar fevri ve ser  -  z-zev  l bir nevi irtic  li resmin şairane temsil ve ir  e ve evz  ' ve etv  ar taklidi ile birlikte n  mayan olduğunu söylemek bizim için kafidir. Şimdi artık tekmil-i dikkatimizi sırf muhtevisyat-ı fikriyeyi tebliğ ve tenv  r gibi fikri maksata hizmet ederken bir sanatın tez    r  ne meydan verebilen bu muhtelif vesait-i istihbariyeye atfeyleyece  iz.

H  ayat-ı umumiye icabatının sanat ile - hatta bu kelime en vasi' manasında kabul edilse bile- hiç münasebetleri olmayan bu evz  ' ve etv  ar taklidine, resime, edebiyata müteallik muhtelif vesaiti tevl  d etmiş olması pek tabidir. Yolculara gedilecek istikameti gösterme, tehlikeli geçitleri haber verme, ilh. gibi kabilece haiz-i ehemmiyet mekasıda matuf pandomima evz  ' ve etv  arını, resimleri tadad ile vakit geçirmekte bizim için bir sebep yoktur. Hatta bir eser, sırf teknik bir mahsul sıfatıyla mevzu'ı bu kadar fakir ve bi mana oldukca pek az haiz-i dikkat ve ehemmiyettir. Bin   en aleyh dikkatimizi muhtevisyatlarında bir dereceye kadar insicam ve irtibat meşhud ve mevcut olan tez    rata hasredece  iz.

Sırf hikaye sanatının tam bir eserin teknik icabatını haiz olan en basit misalleri bittabi hikayenin mevzu'ı bazı [201] hakiki vakalardan terkip ettiği ve bu vakayı bütün safatıyla ir  e

edildiği zaman nümeyan olur. İbtidâ-i hâyat böyle bir şeye gayet müsaittir. Muharebeden yahut avdan, balık tutmadan avdet eden insanlar bu seferlere gitmemiş kadınların ve çocukların önünde bir dram raksı ile geçirdikleri vakalar, çok kere irâe edeceklerdir. Birçok ahvalde bu oyunların bazı dini sebepleri itikadat-ı batıladan mütevellid düşünceleri tatmin için icra edileceklerine bihakkin ihtimâl verilebilirse de birçok vakayi ile dolu olan günlerin hatırasını yaşatmak vesairelere tebliğ etmek arzusunda bunda icra-i tesir etmiş olacağında şüphe yoktur. İnsanların zihninde büyük bir intiba husule getirmiş olan başka vukuatlarda pandomima tarzında oynanabilir. Burada mecusi çocuklarının oynadıkları “şehirden avdet” dramını hatırlatmak kafidir. Bu oyunda seyahatin bütün safatı gayet doğru olarak irâe edilmektedir. Ginslandırdaki Corrobberreeslerde bu bâbda güzel bir misal teşkil eder. Bunlarda, bir fert veya kabile için haiz-i ehemmiyet olan avcılık yahut muharebe sergüzeştleri gibi vakayi ahiran vukua gelmiş olanları bir tiyatro gibi oynanır. Bir Wanyora köyünde mösyö Dublofondun bir harbdeki hareketi bir pandomima ile pek güzel taklit ediyordu. Kaptan Kok [202] heyet-i seferiyesine mensup zevâtın bazılarının huzurunda verilen bir tiyatro eğlencesinde bir müddet evvel hakikaten ceryan etmiş olan bir kız kaçırma vakası, kaçırılmış kızın muvacihesinde oynamıştı. Oyun zavallı kızın üzerinde o kadar tesir yapmıştı ki kendi kaçırılmasını böyle temsil ve irâe edilirken gördüğü zaman göz yaşlarını zabt etmekten men’i nefis edememişti. Hakiki ef’âl ve hareketin taklidi keyfiyeti bu misalde mücrime bir ceza olmak üzere tertip edildiği aşıkardır idi. Oyun, kızın dostlarının yanına avdeti ve onlardan nahoş bir kabul görmesi ile nihayet bulduğu için bir ibret-i müessire teşkil etmek arzusu takip olunduğunda şüphe kalmıyor.

Hicv-i amiz ve ahlaki evsâfıyla bu küçük oyun bize eski farce denilen mezhekeleri hatırlatıyor. Bu oyunlar tabir-i mahsus ile “mahalle rezaletleri”nden birini tasvir irâe ederdi.

Şimdiki vahşilerin lakırdısız pandomimaları ve dram raksı bize bu kabil bir malumat i’ta etmiyorlar. Fakat hiç şüphe yok ki daha yakından tedkikat yapılsa görüldür ki etnoloji eserlerinde tasvir ve hikaye edilen mushik ve kahramanane sahnelerin kısm-ı azamı yakında ceryan eden bir vaka-i numunesi üzerine tertip olunmuştur. Bu mütâlaayı teyid için tefehhusatımızı hikaye sanatının sair [203] şubelerine de teşmil etmek iktiza eyler. İbtidâ-i şiirde ne gibi meziyetler keşfedilebilirse edilsin, her halde onun asıl kuvveti icat ve ihtiraad da olmadığı muhakkaktır. Şarkılarda bir vakadan bahsedildiği vakit bunlar o günün bazı vukuatından ibarettirler. Yolculuk, avcılık, muharebe gerek en basit dastan tarzı şiirleri için gerek en ibtidâ-i dram hikayeleri için mevzular arz ederler. Bittabi gayr-i mu’tâd herhangi bir vaka şairler tarafından mevzu olarak intihab edilir. İçlerinde bulundukları yerlilerin lisanlarını öğrenmiş olan seyyahlar kendi şahıslarının irticâli bir takım şarkılarda bir mevzu tasvir-i teşkil ettiğini çok kere görmüşlerdir. Bazı kere bu şarkılarda bir manai hiciv vardır. Bazı kere, beyaz adamların alay-ı sani maksadıyla tertip olunmuşlardı. Fakat birçok misallerde bu iki kasdın hiç birinin mevcutiyeti farz edilemez. Sadece garip ve yeni bir şey olması keyfiyeti bir Avrupalının ibtidâ-i dram ve şiirlere bir mevzu teşkil etmesi için kafi gelir. Kezâlik, medeniyetin tüfekler ve gemiler ilh gibi bütün hâverıkı vahşilerin şiirlerinde tasvir olunur. Vahşilerin zihninde bu meçhul şeyler en harika amiz tefsîrâta mahal verilebilir. Zahiran muhayyile-i

şairanenin bir mahsul-i garabeti gibi görünen, fakat esasen meçhul bir hakikatı bizzarure garib bir surette düşünmekten ibaret olan bu kabil tefsîrâta bir misal ararsak [204] Havaililerin şarkılarında Kaptan Kok'un gemisinin nasıl tasvir edildiğine bakmalıdır. Bir şarkıyı mösyö dö Variri kayıt etmiştir. Gemiden büyük bir ada gibi bahsolunuyor. Direkler ağaç, taifeler birer mabud oluyor. Bu mabudlar kan içiyorlar, ateş yiyorlar, uzun borulardan bir şey tütürüyorlar ve böğürlerindeki deliklerde saklı bir takım şeyler taşıyorlar. Eğer mevzuların menşei taharri ederek bulmak kabil olsa idi bu kabil bazı şiirlerde göze çarpan servet-i icadın tahsilden mahrum bir adamdaki noksan müşahededen ve hafıza kusurundan ileri geldiğinden tahakkuk edeceğine ihtimâl vermek pek tabidir. Bu kabil-i taharriyat neticesinde, barbar milletlerin sanatında bile zaman-ı haldeki tecrübelerin ehemmiyeti meydan-ı vuzûha çıkarılabilir. Şimdi nazar-ı dikkat ve ehemmiyetimizi atfedeceğimiz aşağı derecedeki vahşilerin şarkılarında, yukarıki misallerden anlaşılacağı üzere, bu izahata müracaat etmeye hacet yoktur.

İbtidâ-i resim sanatının mevzuları da edebî mevzular kadar serî-üz-zevâl şeylerdir. Fonştaynın Xingu kabilesi hakkında verdiği izahatta muharebelerin, seyahatların ilh şairane ve dram sanatı dairesinde vuku' bulan tasviratının bir takım resimlerle itnam ve ikmal edildiğine dair misallere tesadüf ederiz. Bu basit tezâhürat pek çabuk geçici şeyler olduklarından [205] dolayı hiçbir zaman ilmi bir izahata rabt ve ircâ' edilemez. Fakat, dünyanın her tarafında resimlerin havada yahut kum üzerinde tersim edildiği kanaatını verecek delail mevcuttur. Bunlardan ise geçip giden evzâ' ve etvârdan yahut mürur-ı zaman ile unutilan gayr-i mektub manzumelerden fazla bir eser kalmamıştır.

Mamafih hiç değilse bazı ahvalde bu serî-üz-zevâl hikayelerden bazı eserler kalmış olduğu aşikardır. Resim, kum üzerine çizilecek yerde bir kabuğun yahud bir esvabın üzerine yapılmış olabilir. Pandomima mevzu-i ehemmiyet haliyesini gaib ettikten sonra da tekrar olunabilir. Yahud metin, hikayedeki gaye-i aniyeye hidmet edip bittikten sonrada tahattür edebilir. O serî-üz-zevâl hikaye, ister resim, ister evzâ' ve etvâra müstenid olsun, ister şifahi olsun, yalnız söylendiği an zarfında zî-hâyat bulunurken, bu suretle, daimi bir eser haline girebilir. Muhteviyatını istikbaldeki zamanlara götürebilir. Geçen vakaların hatırasını bir muhafaza vasıtası kasdî yahut tesadüfî olarak keşfedilir edilmez bundan istifadeye teşebbüs edilmiş olacağı pek kolay tahmin edilebilir. Yeni bir vakayı hikaye eden irticâli bir raks veyahut manzume ile aynı vakanın hatırasını insal-i mütakibeye eyleyen bir eser-i sanat arasında ancak bir tek adım vardır.

[206] Mamafih etnoloji ilmi gösteriyor ki bu fark yalnız nazarı bir şey değildir. En aşağı vahşiler arasında bazı kabileler vardır ki bunlar da pandomimalar ve raksar yalnız yeni vukuata taalluk ederler. Bu kabileler arasında eski zamanlardan kalma bazı resimler yahut raksar varsa bunlar tamamen münferid birer istisna gibi manzûr oluyor. İnsan bunların mevcudiyetini bir kasd-ı mahsustan ziyade tesadüfe atıf etmeye meylediyor. Ancak daha yüksek bir derece-i harsa baktığımız vakit kelimenin asıl manasıyla tezkîr-i hatıra hadim bir sanat müşahade edebiliyoruz.

Mukayeseli psikoloji nokta-i nazarından bu keyfiyet pek kolay kabil-i izahdır. Yeni bir vakanın irticâli surette hikayesi ile bugünkü anladığımız manada tarihi sanat ve edebiyat arasındaki mesafe ne kadar kısa görünürse görünsün insanların harsa doğru vuku' bulan terakkilerden ihtimâl ki son derecede mühim bir terakkiyi ihtiva eder. Tezkîr ve te'bîd-i hatıraya hadim sanat, ister hatırası ihya edilmek istenilen geçmiş bir şeyin tekrarı gibi telâkki edilsin, ister sanatkârın zaman-ı haldeki vakaya iştirâk ettirmek istediği ihlafa doğru tevcih edilmiş bir hareket gibi telâkki edilsin, bunun vücûd bulabilmesi, yalnız bir an muvakkit için mucib-i merak ve ehemmiyet görülemeyen hususat üzerine dikkati temerkuz ettirebilmek iktidarının vücûduna tevkif [207] eder. Psikoloji müntesiblerinden hiç biri bu melekeyi, tekâmül-i fikriyenin en aşağı derecesindeki melekât arasına idhal edemez. Diğer taraftan etnoloji ilmi bu melekatin, şimdiki aşağı vahşi kabilelerde bugün bile mefkud olduğunu gösteriyor. Bu melekatin nerede ve ne vakit başladığını sahih surette bilmek, hikmet-i bedâiyî' taharriyatı için pek büyük bir ehemmiyet-i haizdir. Çalıştığı halk hakkında sanatkârların zihninde büyük bir telâkki başladığını gösteren dakika kadar tarih umum-i sanatta manidar hiçbir tarihi tasvir olunamaz. Zihninde böyle bir telâkki vücûd bulunca, netice-i tabiyesi olarak, sanatkâr, eserlerinin gayesi ve maksatı hakkında daha geniş emeller perverde etmeye başlar.

[208] Onüçüncü Bâb

TARİHİ SANAT

Tezkîr ve te'bîd-i hatıraya hadim hakiki bir sanatın ilk alâim-i bâhiresine tekâmül-i beşeriyenin hangi safhasında tesadûf ettiğimizi kestirmek son derecede müşküldür. Vadler, Bubisler, Kubuslar gibi malum kabilelerin en aşağılarının, sırf zaman-ı hal için ve zaman-ı hal dahilinde yaşadıkları mazileri hakkında her türlü hatırat ve an'anetten mahrum oldukları bedihi görülüyor. Mamafih nazar-ı dikkatimizi biraz daha yüksekçe bir hars şeraiti içinde yaşayan kabilelere çevirecek olursak seyyahların ifadatı bu noktada müttefik olmadığını görürüz. Mösyö Hyades Fijyenlerin her türlü tarih ve an'aneden mahrum olduklarını söylüyor. Fakat, diğer taraftan onların pandomima rakslarından (yahut dramlarından) birini Cape Horn heyet-i seferiyesine mensup azalardan bir diğeri olan mösyö Marsilyal "vakitiyle haiz-i nüfuz ve kudret olan ve sihirbazlık esrarına vakıf [209] bulunan" kadınlara karşı erkeklerin isyanını hatırasını tebide hadim diye tefsîr ediyor. Mamafih bu iki mütâlâa arasındaki adem-i tevafuk-ı heyedan yalnız şifahi an'aneyi pîş-i dikkatte tutmuş olmasından ileri gelmiş bir şey diye izah edilebilir. Mösyö Marsilya'nın tefsîri sırf farazi bir şey gibi görünüyor. Bu kabile hakkında beyan-ı mütâlâa hususunda her ikisinden ziyade haiz-i selahiyet olan mösyö Bric "Kina"da tezkîr ve te'bîd-i hatıraya hadim hiçbir unsura imada bulunmaz. Mamafih vakitiyle roller kadınlar tarafından oynanan bu oyunların şekilleri eski ve an'anevi olduğunu zannederse de öyle bir unsurun mevcutiyetine dair bir nişane göremez.

Görlandlıların an'anevi şiirleri hakkındaki muhtelif rivayetlerin sebebi de tabiratin isti'mâlindeki tefavütten ibaret bulunacaktır. Crantz, Görlandlıların harsı hakkındaki izahat verdiği sırada bunlarda ecdadlarına ef'âl ve hareketini musavvir-i kahramane şarkılar olmadığını söylüyor. Fakat: "ecdadlarının cesur birer avcı olduklarından başka bir şey bilmezlerdi" demesi gösteriyor ki şifahi hiçbir an'ane mevcut olmadığını iddiaya imkan yoktur. Crantz diğer bir fıkrada Eskimoların, güneş yortularında ecdadlarının ef'âl ve hareketini tebcîl ve i'lâ ettiklerini söylüyor.

[210] Malenzyalıları hakkındaki muhtelif rivayati te'lif edebilmek daha zordur. Mösyö Codrington bu etnoloji kümesinin sıfat-ı kaşifesinin Polenezyalılar muhalif olarak tarihten ve şifahi an'anetten tamamen mahrum olmaları keyfiyetinde görüyor. Fakat şüphe yok ki kanunun hiç olmazsa bir istisnası vardır. Çünkü Fijyenlerin hep birden oynanan o şarkılı rakslarında kendilerinin menkıbevi tarihlerine ait bazı mevzuları irâe ettikleri malumdur. Binâen aleyh, Malenzya kümesine mensup başka adalarda da an'anevi şiirlerin ve an'anevi dramın mevcut olduğuna fakat etnoloji mütehassıslarının gözünden kaçtığına ihtimâl verebilir. Menfi müddeiyatın hiç biri bilakaydı şart-ı şayan itimat görülmemelidir. Her halde gayr-i medeni insanlar hakkındaki bu kabil sözleri ihtiyat ile dinlemek lazım gelir. Navajoların hali, şu taharriyatımızın hududları dahiline giren şayan-ı dikkat ve istifade-i bahş bir misal teşkil eder. "son derecede muktedir" bir adam diye maruf olan doktor Letherman'ın Navajoların "neşetlerine yahut kabilelerin tarihine dair hiçbir şey bilmedikleri" hakkındaki iddiasına rağmen doktor Waşington Matthews bir takım tarihi şarkılar ve te'bîd-i hatırate hadim an'anevi adetler toplamaya muvaffak olmuştur.

İşte böyle bir misal bizi, eski menkıbeleri, kadim ilimleri [211] bulunmakla maruf mauriyetlerde kendi atalarını Tasimanın ziyaretinde bir hatıra kalmamış olduğuna dair Kaptan Kok tarafından söylenen, Lubbock ile Spencer tarafından bilakayd ihtirâzi tekrar olunan sözleri şüphe ve tereddüd ile telâkki etmeye sevk eder. Schoollcraft'ın Appalachian yerlilerine Soto heyet-i seferriyesinin her türlü hatırası gaib olduğuna dair verdiği malumata insan pek itimat edemiyor. El'an Hudson'ı tahakkür eden Lenape ile Mohicanslar, ilk beyazların muhacereti an'anâtını hala muhafaza eyleyen Iroquoislerle Algon-quinslet hakkındaki beyanat ile karşılaştırılınca bu sözler her halde bütün şimali Amerikaya şamil bir hakim olmak meziyetini gaib eder. Halbuki Lubbock onu bu manada kullanmıştır. Daha ciddi bir tetkikat icra edilirse ihtimâl ki Chinooksta menşelerine dair hiçbir an'ane bulunmadığı hakkında Kane tarafından söylenen sözleri tashih etmek lüzumu hasıl olacaktır.

Binâen aleyh, aşağı derecede bulunan vahşilerde irticâli mahsûlât arasında te'bîd-i hatıra unsurunun gözden gaib edilmiş olduğunu umumi ve takribi bir surette iddia ile iktifa etmek en salim tarıktır. Hars kesildikçe tezkîr ve te'bîd-i hatıra meylanı ziyadeleşiyor. Fakat bunun tezaiti, umumi tekâmül fikri [212] hareketine pek yakından müterâfik gibi telâkki olunamaz. Malenzyalıları arasında birgün gelip ne kadar zengin bir dastan şiire ve edebiyat-ı hazinesi keşfedilse bile bu cihette binnisbe çok geri bulunmaları hiçbir zaman itiraz götürmez bir keyfiyettir. Bunlar gibi bir

gün – bu te'bîd-i hatıra maksadını tazammun eder gibi görünen – sanat-ı şekliyedeki o emsalsiz meharetime rağmen şifâhî tarihi ve an'ane hususunda yalnız Polonezyalıların değil, hatta görünüşe nazaran, Avusturalyalıların bile dününde kalırsa te'bîd-i hatıra sanatının suret-i katiyede başlangıcını tayin için umumi tekâmül hareketini nazar-ı itibare almak kabil olamaz. Hakikat-i halin, ihtimâlata müstenid beyanatı bu kadar hayret-i bahş bir surette tekzip ettiği bir meselede kableltetik mütâlaât hiç şayan-ı itimad görülemez. Etnoloji malumatı daha tekemmül etmedikçe an'anevi sanat hakkındaki sözlerin hiç biri kat'i itimat diye kabul edilemez.

Mamafih en büyük müşkülât şayan-ı itimad malumatın azlığından ileri gelmiyor. Vakaların kendileri, mevsûkiyyetleri teslim edilse bile, bunlar türlü türlü zıt tefsîrâta müsaittirler. Te'bîd-i hatıra hamlesinin tarih-i sanat üzerine icra ettiği tesiri doğruca takdir edebilmek için, an'ane ile muhafaza edilmiş âsâr-ı sanata dair bulunabilecek birçok misalleri ta'dâd etmek [213] kafi değildir. Asıl mühim olan şey, tarih-i sanatın hakiki numuneleri diye yani bir te'bîd-i hatıra arzusundan münbais diye telâkki olunabilecek âsârı bunlara insanı pek şaşırtacak surette benzeyen ve bu zamana kadar kalan alelade eserlerden tefrîk etmektedir. Sanatkârâne tezâhüratın hemen kaffesinde biz, mazinin bir tarihini okuyabiliriz. Eski şekillerin ve eski teknik usullerin muhafazasında gösterilen sebat ve ısrar her resme yahut şiire, her tezyînata bir vesika kıymet-i bahş eder. Tarihi tefsîrâtan hoşlanan muharirler, bu hatıra unsurunu kasdi bir şey diye telâkki etmeye meyyâldirler. İvermercilik (*) mütâlaâtı bu suretle tarih-i sanata tatbik edilecektir. Bundan çıkacak netice ise çok kere esâtîri nazariyelerin kendileri kadar garip olacaktır. Bir raksta yahut bir tiyatro oyununda teferruatın herbiri için, hakikaten ceryan etmiş bir vakada sebepler aranmıştır. Bu usulün kuvvetli ve zaif noktaları vardır. Zaif ciheti de hakikaten pek zayıftır. Bu zaafda ibtidâ-i insanlarda zengin ve mübedda bir muhayyile fikrini tamamen bertaraf etmesinden ileri gelir. Başka türlü tamamiyle gayri-i kabil tefhim kalacak bir takım tezâhürat-ı sanatkârâneyi izaha hizmet etmek gibi bir muhesenâtı mevcut

(*) kütüphanemize dahil bulunan umumi “sosyoloji”de ivemerciliğe dair izahat vardır.

[214] ise de, sair umumi nazariyelerin hepsi gibi bu da, merasime ve ayine ait sanatın bütün serarini meydana koyan bir vasıta diye ileriye sürülemez. Bilhassa bu nazariyeyi teyid için intihab edilmiş misallerin bu maksadı temin edememesi nazariyenin adem-i kifayesini ispata kafidir.

Merasime ait tedkikatta ivemerciliğin en ileriye giden taraftarları arasında Kaptan Bourke'yi görürüz. Ezmine-i kadîmedeki bütün merasimin, eski vukufu ve eski an'aneleri hafızada saklanmak maksadıyla icat edildiğine dair Higgins'in nazariyesini kabul edersek şimdiki vahşilerin ayinlerine ve dramlarına bunu teşmil etmiştir. Bu yorulmak bilmez avcırı, mahdud-ı malumat üzerine müstenid müşâbehetlere istinat ederek beyan-ı mütâlâa etmekle itham eylemek reva değildir. Ayine ait teferruatta, mesela un serpmeye adetine yaptığı mukayeseli tetkikattan daha iyisi henüz yapılmadığı gibi içinde pek şayan-ı istifade ve kıymetdar fikirlerde vardır. Mamafih her

derece-i harsa ait olmak üzere topladığı o azim mecmua-i vakayi, eserlerindeki asıl esaslı mütâlaayı bitaraf bir karikabul ettirecek bir mahiyetde değildir. Mesela, bir mukayeseli psikoloji mütehasssı Kaptan Bourk'un bazı eski, istisnal şerait hâyatın bir te'bîd-i hatırası add ettiği o müthiş ve merdar sefahat ve rezalet sahnelerini her yerde [215] ve her zamanda tevlide meyyal olan marazi ve ruhi tesirâtı tahtir edecektir. İlk büyük eserinin mevzuunu teşkil eden Walpi'deki yılan raksına gelince ayindeki bazı teferruat ve merasime ait bazı hususat apleb-i ihtimâle göre, kableltarih Poebavlar arasında mevcut bir tarz-ı hâyatın inikâsatından binâen aleyh bu raksa bakarak kabilenin muhtesâr bir tarihi vücûda getirebilir. Buda Kiva mimarisi tefsilatının ve Poebavler şiirinin tezyînatının bize anlattığı şeyleri ikmale hizmet eder. Fakat, Spencer'ın yaptığı gibi, bu ayine te'bîd-i hatıra ait bir ibadet ecdad ayini numunesi addetmek doğru olmaz gibi görünür. Bu ayinin menşeiini gayesini izah etmek isteyen daha sonraki erbâb-ı tetkik, tebid-i hatıra maksadını bihakk bertaraf etmişlerdir. Mösyö Fewkes'n taharriyat-ı mükemmelesi ile gayet kanaat-i bahş surette sabit olduğu üzere, yılan merasimi su ibadetinin, esas itibarıyla, dram tarzında bir ifadesinden ibaret gibi telâkki edilmek lazım gelir. Poeblo yerlilerinin her saha-i hâyatları bu su ibadetinin taht-ı tesirâtındadır. İşte böyle bir tefsîr sayesinde dram, gerek dini sistem ile gerek Poeblo yerlilerinin ameli zaruretleri ile sıkı sıkı münasebatdar yapılmış oluyor. Milli ayin heyet-i mecmuası itibarıyla yağmur duasının faal bir şekli diye [216] telâkki olunursa bütün milli merasimin en mühimi olmak üzere haiz olduğu mana kolaylıkla takdir edilir. Aynı yağmur duası resim sanatı cihetinde kum mozayikleri ile ve kabilelerin tersîm edilmiş tezyînatı ile ifade olunur. Diğer taraftan, bunun teferruat-ı muhtelifesi, kefareti zenub ve celb-i mağfiret maksatına hadim oldukları teemmül edilirse pek güzel izah edilmiş addedilebilir. İvemerçilik tefsîrâtı Poeblolerin kableltarihi hâyatlarını tetkik eden bir zat nazarında nasıl bir kıymet ve ehemmiyet-i haiz olursa olsun, ayinin psikoloji ve sosyoloji şeraiti anlaşılabilir için sihir ayinleri ve dini kefareti zenub ve cilh mağfiret fikirleriyle haiz olduğu irtibat nokta-i nazarından tetkik edilmesi lazım gelir. Her ne kadar bu mütâlaanın isabetini her hususi misalde ayrı ayrı ispat etmek kabil değilsede gayr-i mütemaden insanların hemen hemen bütün dini merasimi hakkında kabil-i tatbîk olacağı zannındayız. Her hususi misalde gayr-i kabil ispat olmasında umumiyetle vakaların kendilerinin gayet karışık bulunmasından ileri gelir. Bunlar yalnız antropoloji mütahasssılarının nazarı bir takım tertibatından tecrit edilecek değildir. Bizzat yerlilerin ivemerçilik tefsîrâtında bertaraf edilmesi lazımdır. Yerlilerin akideprestliği çok kere erbâb-ı ilmin akedeprestliğinden daha ziyade insanı hataya sevk eder.

[217] Ekseriya tekerrür eden ve herkesçe malum olan bir hadisedir ki insanlar daha yüksek bir derece-i harsa vasıl oldukları zaman, bir ayinin yahut bir adetin bidâyetteki manası unutulur. Mamafih adetin kendisi, insanları temyiz eden o manidane muhafazakarlık tesiriyle, menşei unutulduktan çok sonraları bile şiddetle idame edilir. Aşağı tabakadaki vahşiler arasında, kendilerinde manasını anlamadıkları o merasim için “bizden evvel babalarımızda böyle yapıyorlardı” cümlesinden fazla bir izahata hacet yoktur. Fakat tekâmül fikri ziyadeleşince makul

bir tarzda izahat ihtiyacı vücûd bulmak zaruridir. Yarı medeni bir adam ef'âl ve hareketından pek çoğunun bir makineden sadir olur gibi vukua geldiğini hiçbir zaman kabul etmek istemez. Hristiyan ilahiyatını tedkik edenlerin pek maluf oldukları o ayin ve adetleri mantıkîleştirmek ihtiyacı buradan tevellüd eder. Halbuki onların başlangıcı vahşet halinin yüksek derecelerindedir. Kabileler tarafından hiç felsefî yahut ahlakî mefhûmlara hacet olmaksızın en müseraatla kabul edilen mantıkîleştirme tarzı tarihe istinat edenidir. “ Çünkü bizden evvel babalarımız böyle yapıyorlardı “ delil-i besiyetinin yerine ecdadın hatırai hareketını muhafaza etmek arzu-ı caliyesi kaim olur. Bu muhakeme bir kere iktisâb-ı kuvvet edince çok geçmeden bütün ayin hâyatının sahasını işgal [218] edebilir. Merasimde yahut adetde her akıl ermez şeyler, maziye atfedilmek suretiyle izah olunur. Vakayi hakkındaki vukuf bu kabil bir izahata müsait bulunmazsa, avamın muhayyilesi hakikatın yerine derhal kaim olmaya muheyyadır. Bu suretle hâyatta aşikar surette gayr-i mantıkî olan hareket için bir te'bîd-i hatıra kastı kolayca bulunabilir.

Fiiliyatta böyle izahat maksadıyla bir tarih ve esâtîr icadı yalnız dini ayinler sahasına münhasır değildir. Hatta oyun ve eğlence gibi daha adi meşagil bile, tarihi temâyülâtlarını inkişâf etmiş kabilelerde, bu oyun ve eğlencelerin bütün teferruatını izah maksadıyla bulunabilecek hayali bir takım vakaya rabt edebilir. Mesela Cherokee yerlilerinde karma karışık bir hayvan hikayesi görüyoruz ki bunda yarasanın, kartalın ve daha sair hayvanların ef'âl ve hareketi, kendilerinin milli top oyunlarını oynayan kimselerin hareketlerine merbûttur. Satranç ve dama gibi askerî oyunların hakiki muharebelerin dram sanatına müsteneden hikayesi keyfiyetinden çıkmış ve belki de bu oyunlara kumda çizilen haritalar yahut muhtelif orduları ve askerleri irâe etmek üzere taş vesaire gibi timsaller ilave edilmiş olması ihtimâlden bahseden profesör Gross'un bu faraziyesi lehinde pek çok şey söylenebilir, Şerokilerin (Cherooki) hikayelerindeki hayvanların bazı [219] kadim yerli rüesânın totemlerini irâe ettiği kuvvetli bir surette zannolunabilirse de bu kabil bir hikayenin hiç değilse teferruatı, oyun itibarıyla derece-i taliyede addedilmek lazım gelir. Bengaledeki Moondas yumurta tokuşturmak adetlerinin, tek bir tavuk yumurtasıyla rakiblerinin çelik kürelerini kıran Sing Bonga'dan kaldığını, onun te'bîd-i hatırasını bir vasıta hizmetini gördüğünü söylerler. Fakat bu sözler insana pek sonradan uydurma şeyler gibi gelir.

Ma'teesüf te'bîd-i hatıra kasdının sümme tedarik bir şey olması, bu oyundaki kader pek nadiren göze çarpar. Pek çok ahvalde dini dramın, şiirin yahut resmin bidayette bazı hakiki yahut menkıbevî vekayii ifade maksadına mı hadim olduğunu, yoksa bu vakai fikirlerinin sadece bir oyundan, bir kefareti zenub manzumesinden, yahut sihr-i âlûd bir resimden mi çıktığını kestirmek kabil olamaz. Tarihi tefsîrin ancak derece-i sâniyede addedilebileceği bir takım misaller zikretmiştik. Halbuki bunun aksini gösterir birçok misaller de bulmak kabildir. Tarihi ve menkıbevî vaziyetleri gayr-i kabil-i inkar olan eski manzumeler ekseriya sihirbazlık merasiminde tılsım diye kullanılabilir. Binâen aleyh, her hususi misalde ayrıca tetkikat icra etmeden hurafe ile merasimden hangisinin makdem olduğu hakkında bir fikir dermiyan etmek tamamiyle gayr-i kabil [220]

görünüyor. Resim sanatı sahasında hakikaten te'bîd-i hatıra hadim unsurları, bir eser-i sanatı tevli'd eden muhtelif ve girift heyet-i mecmua-i esbâbdan tefrîk etmek biraz daha kolaydır.

Tekâmül-i sanatkârâne üzerinde icra-i tesir etmiş olan resim ve heykeltraşlık âsârı meydanında birinci derecede, ölmüş bir adamın mezarına yahut evine, akrabası tarafından konulan tasvirleri gelir. Medeni bir insanın bu tasvirleri, geride kalanların müteveffanın hatırasını canlı bir halde muhafaza için gönderdikleri birer nişane-i muhabbet addetmesi pek tabidir. Bu kabil tasvirata teşmil edilen hissiyat-ı takvakârânenin adeta dini bir vasıf iktisâb edebileceğinede kolayca takdir edebiliriz. Binâen aleyh, te'bîd-i hatıra abidatının asıl sanemlere ecdad hizmetini gördükleri hakkındaki mütâlaa lehinde söylenecek az çok mütâlaât bulunabilir. Ostyak dini hakkında, Erman'ın tarifâtını tefsîr eden Lobuk, teyid-i müddeâ için "Hikmet-i Süleyman"ı zikrediyor. Bu eserde sanemperestliğin tezkîr-i hatıra hadim resimlerden çıktığına dair birçok tefsilat vardır. Mamafih gerek resim sanatında gerek dram sanatında sırf te'bîd-i hatıra kasdının, daha muahher hars derecelerinde meşhud olması muhtemeldir. Birçok ahvalde şüpheden azade surette görülüyor ki en aşağı kabilelerde, ruhçuluk ayinlerinde tezyiyat hizmetini [221] görüyorlar. Bunlar ya ecdadın ruhlarının bedenleri diye, yahut ruh davet olunursa gelip gireceği bir ikametgah diye telâkki olunuyor. Bu kabil itikadat-ı batıla yalnız zi-kudret ecdadın mezarları üzerlerine dikilen abdata karşı değil, sevgili bir çocuklarını gaib ettikleri kuvvet garbi Afrika kadınları tarafından ekseriya yapılan bebekleri gibi küçük âsâre karşıda beslenmektedir. Bu resimlerin müphem ve gayr-i vazih vasıfları, şahsın hiçbir fikri tahatturu, maksud olmadığını bize gösteriyor. Ölünün namını taziz için arkada kalanların gösterdikleri o şairane tesir takva nasıl ölünün şahsiyeti hakkında bize hiçbir şey bildirmezse, bu şekil âsârda müteveffaya dair bir şey öğretemezler.

Mamafih bu umumi mütâlaa bizi, beşeriyatın muhtelif kabileleri arasında resimlerin tarihe müstenid olabileceğini kabul etmemize bir mana teşkil etmemelidir. Schweinfurth Bongos'lar hakkında, Cruickshank'da altın sahil zencileri hakkında bu mütâlaada bulunuyor. Schmeltz Markiz adalarındaki ağaçtan insan resimlerinin, "kabilenin meşhur efradının hatırası olmak üzere yapılmış" olduklarını söylüyor. Malanezyalıların heykellerede Codrington nazaran esasen te'bîd-i hatıra maksadına hadimdirler. [222] Mamafih yine kendisinin sözlerine nazaran bu heykellerden hiç değilse bazılarına bir nevi dindarane hürmet ibraz edilmekte olduğunu söylemek icap eder. Newzelanda daha gayr-i kabil-i inkar te'bîd-i hatıra heykelleri mevcuttur. O azim tahta heykellerde temin-i müşabehet hiç teşebbüs edilmemiş olmakla beraber ibtidâ-i sanatın sair bu kabil âsârının kaffesinden ziyade te'bîd-i hatıra hadim bir insan resmi fikrine tekarüb etmektedirler. Mauriler arasında tayin-i hüviyet için en kat'i bir çare olan tevşimat numuneleri ferdi ecdadın hatırasını resim vasıtasıyla idame etmeyi taht-ı imkana sokmaktadır.

Dünyanın her tarafında bulunan ve birçok münakaşatı davet etmiş olan kaya üzerlerindeki resimler ve mahkûkâtlar bu ecdad heykelleri kadar meşuk şeyler değildir. Andree taş mahkûkâtta ciddi, kudsi yahut tarihi bir mana aramak yolundaki temâyül-i umumiyi fazla alimane bir meyelan eser-i addeder. Her boş, müsait ve münasip bir safha üzerine ne kadar manasız olursa

olsun tembel bir el ile bazı şekiller, resimler çizmek yolundaki hamle-i şedîdi nazar-ı dikkatimize vaz' eyler. Bilhassa, ictimâî yerleri müşterek geçidler, seyyahlar için istirahat mevkileri gibi çok insan uğrağı olan mahallerde evvelki ziyaretçilerin yapmış oldukları resimler, insanı taklide sevk ederler. Onun için, bu meyelan [223] cidden pek kuvvetli bir şey diye telâkki edilmek lazım gelir. Hepimizin bildiğimiz vecihle mütemaden heyet-i ictimâîyenin en aşağı ve en ibtidâ-i tabakalarında kuvvetini gösteren bir hamleden vahşileri ve kableltarih insanları mahrum zannetmemiz için hiçbir sebep yoktur. Binâen aleyh, bu taş üzerindeki mahkûkâta, şimdiki Vandallar tarafından hiç mülâhazâsızcasına yapılan o kaya, duvar, ağaç üzerindeki resimlere atfedilen fazla bir ehemmiyet-i atfetmek lazım değildir. Hun sanatının o kadar münakaşaya zemin teşkil eden birçok âsârının menşei hakkında bu izahat şüphe yok ki kafidir. Fakat, kendi hududları dahilinde kaldıkça, bu mütâlaa ne kadar sağlam olursa olsun taş üzerindeki mahkûkât hakkında umumi bir çare-i hal olmak üzere teşmil ve tevsî' edilemez. Yapılması o kadar zamana ve zahmete ihtiyaç göstermiş olan Güyandaki taş mahkûkâtın Thurn'un zannettiği gibi sadece bir keyf ve hevesden ve tembellikten neşet etmiş olmasına ihtimâl verilemez.

Fakat, burda taş mahkûkâtın ciddiyeti teslim edilse bile ne maksad-ı mahsusa binaen yapılmış olduklarını kestirmek müşkildir. Tarihi izahat bize pek tabii surette şayan-ı kabul görülmekle beraber aşağı derece-i inkişâfda bir kabile hakkında bunu bilakayd itirazı kabul etmek doğru değildir. Bize bir nevi resim yazı gibi görünen bir şey bütün bütün başka bir maksada mebnî yapılmış [224] olabilir. Nicobaresedeki güya o fikr-i nüvis mahkûkâtın gayesi Svobova'ya nazaran fena şeytanların nazarını evlerinden, alınlarından başka tarafa çevirmekten ibarettir. Ayin ve bilhassa cenaze merasimi tedkik edildiği zaman bu kabil fikr-i nüvis mahkûkât numunelerine tesadüf olunur ki bunlarda ki tebliğ-i efkâr maksadı insanı aldatıcı bir şeydir.

Şu îrâd ettiğimiz misallerle ibtidâ-i âsâr-ı sanatta iki cihete mahmul olabilmek gibi müşevviş bir vasıf bulunduğu bıkınlık verecek surette gösterilmiştir. Görülüyor ki etnolojiden istiare edilmiş ayrı ayrı misaller üzerine bina edilen münferid hükümler, vekayi' tedkik edilince ehemmiyetten düşürüyor. Binâen aleyh, sanattaki te'bîd-i hatıra unsuru hakkında müsbet ve kat'i bir şey söyleyebilmek için, seyyahların çürük hikayelerinden daha sağlam, daha şayan-ı itimat delaile ihtiyaç vardır. Tabir-i ahirle, her misalde, mahsul-i sanatkârânenin bir te'bîd-i hatıra hamlesinden ileri gelmiş olmasının lehinde ve aleyhinde gösterilebilecek ictimâî ve psikolojik şeraiti tedkik etmeliğimiz lazım gelir. İbtidâ-i hâyat hakkındaki vukufumuz noksan olduğu için her hususi misalde bu ictimâî ve psikolojik malumata istinat edebilmemizin imkanı yoktur. Fakat, esaslı noktalardan etnoloji vakalarının ekseriyetine tevafuk eden ve onları [225] teyid eden bazı büyük neticelere vasil olabiliriz.

Mesela, tarihi sanatın neden dolayı aşağı kabileler yani avcılık ve balıkçılık ile yaşayan kabileler arasında yüksek bir mevki tutmadığını takdir etmek kolaydır. Hatta Avusturalya'da olduğu gibi, her gayr-i me'luf ve gayr-i mu'tâd vakayı, sanatta, hatıraları muhafaza edilecek bir surette

temsil ve irâe edilse bile, yeknesak bir hâyatta hadis olan bu arzi inkıtalâr tarihi bir merak ve alakanın inkişâfına, yani halkta bir te'bîd-i hatıra arzusunun uyanmasına hizmet etmek ihtimâli yoktur. Diğer taraftan, barbar yahut yarı barbar kabilelerde an'anevi bir sanata tesadûf edecek olursak onların hâyatında te'bîd-i hatıra ihtiyacını tevellid etmiş bazı hususi evsâf bulabiliriz. An'anevi şiir, umumi bir surette tedkik edilirse, muhaceret hakkındaki menkıbelerin çokluğu insana hayret verir. Seyahat ve seyahat sergüzeştleri, yukarıki bâbda tasvir ve tarif olunan pandomimalar ve manzumeler için gayet hoşâ giden bir mevzu' arz ettikleri gibi bu tecrübelerde şifahî an'ane vasıtasıyla muhafaza edilen şarkılar üzerinde mühim bir tesir icra etmiştir. Beyaz insanlardan birinin ziyareti gibi son derecede mucib-i merak bir hadisenin bir takım irticâli dramlar ve şiirler tevellid ettiğine dair birçok meseleler gördüğümüz gibi karanlık ve karışık hikayelerden başlayarak Havayililerin [226] şarkıları yahut mangayanların "Kok dramı" gibi gayet mufassal tasvirata varıncaya kadar tarih-i sanatın tezâhüratında da aynı tesirâtı müşahade edebiliriz. sanatın tarihi üzerinde bu esbâbın icra etmiş oldukları tesirat, cihan şümûl psikoloji kanununa tevafuku dolayısıyladır. Kabilelerin hafızasında fertlerin hafızası gibi inkişâf hususunda, dikkati tahrik ve tevlîd edecek harici ve mesait tesirata tabidirler.

Binâen aleyh, harp hakkındaki muhtelif tecrübelerin her tarafta te'bîd-i hatıra hamlesi üzerinde kuvvetli bir muharrik tesirini icra etmiş olması bizce şayan-ı hayret bir şey değildir. Mamafih bu misalde, cengâver milletlerin tarihi sanattan istihsal ettikleri doğrudan doğruya faydacılık muhesanâtı daha büyük ehemmiyeti haiz bir amil teşkil eder. Evvelki nesillerin sergüzeştleri hikaye yahud temsil ve irâe sayesinde ihlaf, mübâreze-i hâyatın bütün eşkal-i itikasında son derecede haiz-i ehemmiyet olan o gurur ve azimet hissini iktisap eder. Hem civar kabilelere karşı müdafaa-i nefis mecburiyetinde bulunan milletlerde yahut birbirlerine karşı bir zıddiyet besleyen muhtelif ailelerin temin-i tefevvük için mübâreze ettikleri milletlerde tarih-i sanatın en yüksek derece inkişâfa vasil olmuş olması bundan neşet eder. İctimâî müessesat harp adetlerinin ne kadar taht-ı tesirinde kalırsa te'bîd-i hatıra [227] keyfiyetinin hâyat-ı umumiyyede ifa ettiği rolde o kadar mühim olur. Yarı derebeylik usulüne tabîi olan ve muntazaman muharebat-ı dahiliyeye bir sahne teşkil eden Polenezya da te'bîd-i hatıra unsuru pek bariz olduğu gibi, Malenazyalıların maziye karşı lakaytlıklarına rağmen cengâver Fijilerde bir dereceye kadar inkişâf etmiştir. Merkezi ve Cenubi Amerika'nın, Garbi Afrika'nın barbar krallıkları gibi askerî bir istibdâd altında yaşayan memleketlerde ise, bir vazife-i hükümet mevkine çıkmıştır. Diğer taraftan bütün mübârezeleri, tabiata karşı uğraşmaktan ibaret kalan münferid kabilelerde ise tarihi sanat umumiyetle gayet aşağı bir seviyede kalmıştır. Geçmiş vukuatların gerek tarihte gerek sanatta bilhassa gurur-ı milliyi takviyeye hadim olduklarından dolayı muhafaza edilmeleri bais-i hacalet vekayi' ve ahval hakkında yapılan muameleden de anlaşılır. Bazı münferid ve bedbaht kabileler vardır ki kendilerinin hiç de bais-i şeref olmayan mazilerine dair bazı karanlık an'aneler muhafaza etmişlerdir. Mamafih, umumiyetle en ilk hikayelerde mağlubiyet hiç mevzu-i bahs olmaz. Adem-i muvaffakiyete iktirân etmiş bir muharebe, bazı tezâhürat-ı sanatkârâne tevlîd etmişse bile bunlar,

mahcubiyeti ketm ve ihfa maksadını takip ederler. Yunanlıların eski tarihi, muhayyile-i avamın nahoş hakikatleri saklamak için kullandığı hurafelere ve icadlara dair pek mucib-i merak misaller arz eyler. Millet [228] mağlubiyetin hatırasını ihya ettiğinden dolayı cezaya uğrayan Phrynichos'un duçar olduğu akıbet, Yunanistan'ın daha muahher bir devrede bile tarihi sanatın, hikmet-i vücûdunu teşkil eden o ibtidâ-i fikirleri muhafaza ettiğine bir delildir. El-yevm gerek mütemaden gerek barbar cengâver milletlerde, bu kabil-i telâkkiyatı ne vasi bir derecede hükümferma olduğunu tefsil etmeye hacet göremiyoruz.

Mamafih, mağlubiyetlerin ekseriya bir ruh-i intikam tevlîd etmek üzere hiç gizlenmemiş bir şekil altında irâe edildiğine de gözden uzak tutmamamız lazımdır. Fakat, bu zahiri istisna, kaideyi teyidden başka bir şeye hidmet etmez. Bu kabil dramlar ve manzumeler, halkın cerihadar olmuş izzet-i nefsine müracaat etmekle, cemaatçe müşterek gurur ve azamet ihtiyacına aksı mahiyetteki tezâhürat gibi, fakat şüphesiz ki bilvasıta bir surette, ciddi olarak hidmet ederler. İntikam hissi ecdad tarafından ihlafa miras bırakılmış mukaddes bir vazife diye telaki edilen milletlerde, maziye atf-ı ehemmiyet edildiğini ve an'anevi sanat da büyük bir terakki ve zenginlik vücûd bulduğunu görürüz.

Tarihi sanat, ihlafa zaman-ı hal hakkında malumat vermek vasıtası gibi telâkki edilirse aynı heyecan kümesiyle bir irtibat kolayca keşfedilebilir. Tezkîr-i hatıraya hadim büyük eserler [229] hep birer tefahhur abedeleridir. Çoşkun bir kahraman, sarayların ve ehramların üzerindeki azamet-i fûrûşane hiyerogliflerle kendi şan ve şerefini tezekkür için teganni edilmesini emreylediği neşidelerle müstakil prestişkarlarından kendisinin o bir türlü teskin edilemeyen şan ve şeref hırsını memnun edecek medhiyeler istihsal etmeye çalışır. Binâen aleyh bu misalde bile psikolojik manasıyla – yani zaman-ı halden gayri zamanlar hakkında dikkati temerkûz ettirmek manasıyla – tarih, gurur ve azametden tevlîd etmiştir.

Tekâmül fikri cihetinde binnisbe aşağı derecelerde bulunan kabilelerde, te'bîd-i hatıraya hadim sanatın şayan-ı hayret görülen inkişâfatını, bu heyecancılık tefsîrine istinat ederek izaha muktedir olabiliriz. İbtidâ-i hikayat-ı tarihiyenin sanatkarane kıymete de aynı surette izah olunabilir. Te'bîd-i hatıraya hadim o birçok manzumelerde ve dramlarda mündemic bulunan tefahhur ve gurur unsur-ı heyecaniyesi bu nevi tarihi, kelimenin asıl manasıyla bir sanat haline getirir.

Edebî ve şeklî sanayinin tam manasıyla tarihini addedilemeyecek bir takım muhteviyat-ı fikriyeyi tebliğ hususunda kullanılabileceklerini seraheten söylemeye hacet yoktur. Biz dikkatimizi te'bîd-i hatıradan başka bir şeye hami edilemeyecek şekillere hasrettik. Çünkü itay-ı malumat maksadı, yalnız bu şekillerde oldukça bir katiyet [230] dairesinde, sairli anasırdan tefrik ve tecrid edilebilir. Eserin, kendisini tevellüd eden hakiki vukuata bilavasıta, derhal merbût olduğunu en basit tezâhürattan başlayarak birbirinden uzak vukuatları temsil ve irâe eden daha grift eşkale varıncaya kadar hikaye sanatının tekâmül-i tedricesini çizerken mütâlaâtımızı müspet taharriyat hududları dahilinde bulundurmaya sarf-ı gayret ettik. Esâtiri an'anelerde tarihi unsurları bulup çıkarmak gibi gayet cazib taharriyata girişmek isteseydik bu sağlam zemini terk etmek mecburiyetinde kalırdık.

Bunun için, şu taharriyatta bilhassa haric bırakılmak lazım gelen hamle-i sanat, oyun hamlesi sırf ibdâ' için ibdâ-i şevki gibi avamili işe idhal etmeksizin tabiata ait hurafeler, efsaneler ve hayvan masalları gibi eşkal-i sanattan bahsetmek kabil değildir. Binâen aleyh sırf te'bîd-i hatraya hadim bir sanatın en yüksek şeklini bile, itay-ı malumat gibi bir faydacılık gayesine merbûd bir faaliyetin inkişâfı suretinde telâkki etmemiz pek doğrudur.

Mamafih, ibtidâ-i sanatın, hiç tarihi bir gayesi bulunmayan ve sırf talim maksadını takip eden bazı mühim tezâhürat arz ettiğini gözden uzak tutmamak lazım gelir. Vahşilerde ve barbarlarda tiyatro oyunlarını şairane hikayeler ve resim vasıtasıyla [231] temsil ve irâeler ekseriya dini veya felsefî mezhepleri bast ve temhîd etmeye yararlar. Avusturyalıların mucize oyunları misalini tahattur ettirmek kafidir. İhtiyarlar, çocukların önünde bir ölme ve sonra dirilme oyunu oynarlar. Amerika'da şaman olacak yerlilerin öldürüldüğünü ve sonra tekrar diriltildiğini farz eden dramlar tefsilat cihetiyle mükemmel olmamak ve vazi sahne hususunda kusurlu bulunmakla beraber bize, aynı büyük düşüncenin şayan-ı dikkat bir neticesini arz ederler. Bilhassa bu son misalde o ca'li ölümün ve dirilmenin enabe alacak kimselerde bir tesir-i sihr-amiz ile bir nevi manevi dirilme husule getireceği zannı mevcut olduğunu pek kuvvetle tahmin edebiliriz. fakat bunu kabul etmekle beraber şaman rahiplerin mezheplerini tenvîr teşebbüsü mevzu-i bahs olan sihir ayini ile birleştirebileceği fikrindeyiz. Kezâlik sair kabilelerde buna müşâbih merasime gelince, onlarda da bir kasd-ı talim mevcut olduğunu zannetmekte kendimizi haklı görüyoruz. Mezhep sistemi ne kadar sabit ve mükemmel bir hale gelirse bu mezhepler hakkında, sanatın objektif şekillerinde sarîh-i vazih bir ifade bulmak ihtiyacında o kadar çok his olunacaktır.

Dram sanatında dinî ve felsefî mevzular hakkında söylenen şeyler manzumelere ve resimlere de kabil-i tatbiktir. Binâen aleyh, dini tedrisat icabatını sanatın her sahasında inkişâf teshîl etmiş bir amil [232] gibi telâkki edeceğiz. Fakat, tekâmülün hangi derecesinde bu amilin sair esbâbdan müstakil olarak icra-i tesir etmeye başlamış olduğunu katiyetle tayin edemeyiz. Mamafih bu hususi noktanın hali tarihi sanatın esasatını suret-i umumiyede anlamak için elzem değildir.

Bizim nokta-i nazarımıza göre, gerek tarihî gerek dinî yahud felsefî olsun bir muhteviyat-ı fikriyeyi mümkün olduğu kadar büyük bir vuzûh ile tebliğ etmek cihetindeki sırf fikri sâikin tabiat ve hâyatın sanatkârâne temsil ve irâesi keyfiyeti üzerinde icra ettiği tesir daha ziyade haiz-i ehemmiyettedir. Bu maksat her ne kadar hadd-ı zatında gayr-i bedîi ise de bazı gayet mühim evsâfın tevliidine bais olmuştur. Bilhassa tahkiye zeminindeki resimlerde çok kere vuzûh, sıhhat ve isabet ve kabiliyet-i fehim vasıflarının, bidayette sırf ameli niyetlerden neşet etmiş olan temsilat nasıl bir güzellik verdiğini müşâhede ediyoruz. Walter Crane'n pek vazih bir surette dermiyan ettiği vecihle Mısır hiyerogliflerinin "o şayan-ı hayret tecrid ve mamafih sıhhat vasfını" ihraz edebilmeleri "tezyîni bir hatıra" vasfına ve kasdına malik olmaları sayesinde vukua gelmiştir. Aynı mecburiyet yani "herşeyin derhal anlaşılabilir ve hal edilebilecek bir surette vazih ve muayyen olması" mecburiyetinde kezâlik şimali Amerika yerlilerinin "resim nüvis" [233] yazılarda görülen güzellik

unsurunun vücûdunda gelmesine büyük bir nisbette hizmet etmiştir. İşte bu suretle fayda-i umumiye, eşyanın resim sanatına ait safhatına atf-ı dikkat edilmesi keyfiyetinin vücûd bulmasına ve inkişâf etmesine sebep olmuş oluyor. Fakat, fikri lüzum ve icabatın hadd-i zatında hiçbir zaman, tabiatın “sanatkârâne” temsil ve irâesine sebep teşkil edemeyeceğini takdir etmek için “fıkr nüvis” yazının en timsali numuneleri olan Asuri , Meksika, Çin yazılarına bakmak kifayet eder.

Şiirde fikri unsur hakkında doğru bir telâkki perverde edebilmek için bu farka bilhassa dikkat etmek gayet lazımdır. Gayr-i kabil inkardır ki, edebiyattaki bazı gayet mühim evsâf, edebiyatın bilhassa itay-ı malumat vasıtası olmak üzere kullanıldığı zaman zarfında inkişâf etmişlerdir. Ameli mülâhazâtın bu noktada şifahi hikayelerin şekli üzerinde icra-i tesir etmiş olacağı şüphesizdir. Mesela, bedihidir ki, ölçülü ve nazımlı bir hikaye istikbal için bir muhteveyat-ı fikriyeyi muhafaza keyfiyeti mevzu-i bahsolduğu yerlerde gayet faydalı görülmüştür. Fakat bu hal, şiirin tahattur hususundaki hizmetinden dolayı icat edilmiş, inkişâf eylemiş olduğunu iddia eden o garip nazariyeleri mehekk gösteremez. Çoktan beri, Piravon tarafından beyan olunduğu üzere, evvelce bu kabil şeylerin [234] hiç biri mevcut olmadığı farz olursa, nazmın, adedin mısraın hafıza için ne dereceye kadar bir yardımcı addedileceğini takdir etmek müşkül bir meseledir. Bunların tesadüfen icad edilmiş olduklarını kabul etsek bile, şiirlerin asıl esaslı evsâfına atf-ı dikkat edecek olursak nazmın ve ölçü isti'mâli şiir sanatının inkişâfını teshîl için ancak “nihaniği” bir şart temin etmiş olduğu görünür.

[235] Ondördüncü Bâb

HAYVANLARIN KENDİLERİNİ BEĞENDİRMELERİ

Sanat ile hâyat-i cinsiyet arasındaki münasebet tedkik olunduğu zaman vakanın iki muhtelif kısma ayrılması zaruridir. Faaliyet-i sanakârânenin istifai tabiî üzerindeki tesirine, bir de âsâr-ı sanat da esbâb-ı bâhiyenin ehemmiyetine atf-ı dikkat etmek lazım gelir. Bu iki nokta-i nazarın çok kere birbiriyle karıştırıldığı şüphesizdir. Fakat bunları birbirinden ayırmak ne kadar lazım gelir. Bu iki nokta-i nazarın çok kere birbiriyle karıştırıldığı şüphesizdir. Fakat bunları birbirinden ayırmak ne kadar lazım olduğu aşağıki izahattan derhal anlaşılacaktır.

Asrî edebiyatta “ menşe-i beşer The Descent of Man'ın istifai cinsiye dair olan bâblardaki mütâlaât kadar yalnız sanat nazariyeleri için değil, asıl hikmet-i bedâyi' için de haiz-i ehemmiyet bir esere tesadüf olunmaz. Malum olduğu üzere Darwin güzellik ile sanat arasında zaruri bir irtibat farz eder. Mûsikînin, şiirin, dramın vesairenin bilhassa hoşâ getmek maksadını takip ettiklerini muhakkak diye kabul eyler. [236] Muhtelif envâ-i sanata, hiç değilse teknik cihetinde tekabül eden bir takım faaliyetlere ve şekillere, yalnız insanlardaki en aşağı kabilelerde değil yüksek hayvanlarda bile tesadüf edildiğini görünce, bu şekilleri ve faaliyetleri güzellik vasıtasıyla hoşâ gitmek yolunda zî-şuûrâne veya bî-şuûrâne bir arzudan ileri gelmiş diye izah ediyor. Bu arzusunda dışının nazar-ı

teveccüh ve tercihini kazanmak lüzumunu istinad ettiğini söylüyor. Dişiye böyle bedî bir dikkat, bedî bir hüküm atfetmekle yalnız vahşilerdeki ve hayvanlardaki sanat zevahirini değil, hâyatta güzelliğin ehemmiyetini de izah etmiş oluyor.

Yukarı da arz ettiğimiz mütâlaât ve delailde, Darwin'in ilk faraziyesine muhalif olduğumuzu kafi derecede vuzûh ile anlatmış sayılırız. Hamle-i sanat hakkındaki bâbda bu temâyülün esas itibarıyla “hoşa gitmek suretiyle cezb eylemek” temâyülünden tamamiyle farklı bir şey olduğunu göstermeye çalıştık. Fakat, bütün bu nazari delail, bittabi, erkeklerin şarkı, raks vesair emsali şeyler ile dişilerin teveccüh ve muhabbetini kazanmak yolundaki gayretleri, sanatın “tarihi” üzerinde bir tesir göstermemiş olduğunu ispat edememişlerdir. Bu faaliyetlerin hakiki sanat ile alakaları ne kadar az olursa olsun, yine bunlar, asıl hamle-i sanat tarafından kendi maksadı ibtidaiye teşkil [237] etmişlerdir. Binâen aleyh bundan dolayı meseleyi tedkik ve münakaşa etmek icap eyler. Cinslerden biri kendine bir eş seçerken vukua gelen bedî intihab, diğer cinsten sanatkârâne faaliyetin ne derecede icra-i tesir etmiştir?

Darwin'in hikmet-i bedâyi' nazariyesinin şayan-ı dikkat noktası, gerek hayvanların gerek insanların faaliyetlerine kabil tatbik olmasındandır. Darwin, misallerin kısmı azamına kuşların hâyatından almıştır. Darwin'in münekkidlerede, umumiyetle münakaşayı fikirlerinin hayvanata tatbiki cihetine hasretmişlerdir. Hayvan psikolojisinin hakayiki, insanların hâyatı fikriyelerinde bunlara tekabül eden vakalara nisbette daha az girift ve muğlak olduğu için, bir mefrûz hayvan sanatı nefsiyesi ile bahse başlamak her cihete faydalıdır. Misaller kuşların hâyatından ittihab edilirse mubahase, insanlardaki hissiyat-ı bâhiye ve cinsiye gibi nazik meselelerin münakaşasında imkan görülemeyecek bir serbesti ile devam ettirilebilir.

Decâiye sınıfına mensup kuşlarda ibtidâ-i bir takdir bedî vücûdundan bahseden nazariye bazı akvamın güzel tevillerini, bazı avamın ahenktar ötüşlerini pek iyi izah edebilse de mukayeseli psikoloji nokta-i nazarından bizzarure bir takım itirazatı davet eder. bedî bir hüküm verebilmek için yalnız fikri [238] evsâfda değil, ahlaken zabt nefsi cihetinde de bir dereceye kadar bir inkişâfın mevcutiyetine lüzum vardır. Tabir-i ahirle, güzelliğe karşı dikkat, ister şekil ile ister renk yahut seda ile izhar edilsin, daima, Ribot'un tabiri vecihle “ihtiyarî bir dikkat”dir (1) decâiyye sınıfından bir kuşun peşinde dolaşan muhtelif rakiblerin güzel tüylerine, tuhaf oyunlarına bakarak, bedî evsâfa atf-ı dikkat ve ehemmiyet edebilecek derecede bir hürriyet-i ruhiyeye vasıl olmuş olduğunu akıl pek zor kabul eder. Bir kuşun, gözleri önünde oynanan bir oyunu tasvip yahut takbih edebileceğini ve muhtelif rakiplerin meziyetlerini mukayese ettikten sonra kendisindeki güzellik mefkuresine en yaklaşıma itay-ı mukafat eyleyeceği fikri zihinde tek mil netayiciyle göz önüne getirilirse böyle bir şeyin saçmalığı demezsek de her halde adem-i ihtimâli kolayca teslim olunur. Espinas, istifai bedî nazariyesine hiçbir şey ilave etmemiştir. Fakat bu fikri teyiden arz ettiği misallerin bir karikatür hizmetini gördüğü söylenebilir. Bir kuşun böyle bir hal karşısında bulunduğu zaman ne gibi bir

halet-i zihniyeye malik olması lazım geleceğide düşünülürse bedîi bir hüküm melekesinin vücûdundaki adem-i ihtimâl daha bariz bir surette takdir edilir. Bazı kuş nevilerinde mesela satır

(1) Ribot: Psychologie de Pattention

[239] kuşlarında dişinin erkekler tarafından yapılan oyunlara karşı gayet sakin ve lakayt kaldığı iddia edilmiştir. Fakat bir dişinin bazı ahvaldeki haricî manzarasına bakarak umumi bir hüküm çıkarmak şüphe yok ki pek mübalağakârâne bir hareket olur. Diğer taraftan, orman kuşları arasında bazıları çiftleşme devresinde o kadar mütehhidirler ki el ile kolayca tutulabilirler. Bu kablettedkik itrazata Geddes ile Thomson'un serd ettikleri mütâlaada ilave olunabilir. Eğer haşeratın ve kuşların dişileri kendilerinin erkeklerinde görülen o kıyafetlerin ve renklerin, istifai bedîi vasıtasıyla hakikaten birer halikleri iseler çakıl taşı, kağıt parçası, bez parçası gibi parlak renkli şeyleri tercihte gösterdikleri tefrîk ve temyiz melekesinden daha yüksek bir tefrîk ve temayüz melekesine malik olmaları lazım gelir.

Bu farz edilen istifai bedîiyenin, psikoloji nokta-i nazarından adem-i ihtimâli ne kadar büyük olursa olsun, tekâmülcülük nokta-i nazarında, bunun bir istisna addedilmesi için daha mühim sebepler vardır. Dişilerin parlak ve muhteşem tüyleri takdir etmeleri, bizzat Darwin'in söylediği vecihle, birçok ahvalde erkeklerin kendi hareketlerini işkal edecek, düşmanlarına vücûdlarını kolayca haber verebilecek surette [240] tüylenmelerini intac eder. Bu suretle, esasen hadd-ı zatında o kadar akıl ermez bir şey olan bedîi hüküm verme kabiliyeti istifa-i tabii ile daima bir niza içinde inkişâf etmek lazım gelir. Bu hal, dişilerdeki bir güzellik hissini tatmin-i ihtiyaç mefrûzundan ziyade, derece-i taliyede cinsiyet vasfını haiz ve daha ziyade fayda esasına müstenid bir sebep aramamıza herşeyden ziyade sâik olur.

Valas tarafından serd edilen ve Westermarck tarafından daha sonra tevsî' olunan nazariye, erkek kuşların güveylik esvaplarını şüphe yok ki daha basit bir surette izah etmiştir. Her muhtelif nev'in kabil tefrîk bir nişaneye malik olması lüzumu erkek kuşların tüylerindeki birçok evsâf-ı kaşifeyi bir hiss-i bedîiye müracaata hacet kalmaksızın izaha kifayet eder. Bu lüzum hayvanı himaye edebilecek surette renklere malik olmak yolundaki aynı derecede azim-i ihtiyaç ile birlikte icra-i tesir ederek, şimaldeki kuşların bedenlerinde ekseriya tesadüf edilen yeknesak yahut düz bir sath üzerindeki parlak renk lekeleri husule getirmiştir. Diğer taraftan hadd-ı istiva taraflarının kuşlarında görülen parlak renkler, bunların daha parlak bulunan muhitlerinin bir neticesi gibi nümâyân oluyor. Burada da himayeye hadim renkler ekseriya envâ-i tefrîka hadim olan renklere pek mahdud bir saha [241] bırakıyor. Dar bir saha üzerinde bu renkler gayet fazla bir şiddet ile inkişâf etmek mecburiyetindedirler bu suretle, bizim mukayemize göre güzel olan tezyînat için değil, ahenksiz ve çarpıcı elvan olan terkiyatı içinde bir sebep bulmuş oluyor.

Mamafih istifa-i cinsi taraftarlarından biri, bu nazariyeler ne kadar sağlam ve makul görünürlerse görünsünler, Darwin'in mütâlaasındaki asıl esaslı noktayı sarsamadıklarını makam-ı

itirazda kolayca söyleyebilir. Darwin kuşlarda bedîî bir hükmün mevcutiyyetini ispata çalıştığı zaman, süslü tüylerin kendilerine atfettiği ehemmiyet, bunların, dişiler muvacehesinde teşhir ve irâesi keyfiyetine verdiği ehemmiyete nisbetle pek azdır. Eğer derece-i taliyedeki evsâf-ı cinsiyenin yegane gayesi aynı envaa mensup fertler arasında birbirlerini tanımayı teshilden ibaret olsa idi karışık oyunlara hiç hacet kalmazdı. Erkeklerin tertip ettikleri mûsikî ve raks eğlencelerinde ileriye sürülerek bu muhakeme daha ziyade takviye olunabilir. Binâen aleyh, bu faaliyetleri izah edilmemiş bir halde bırakan her nazariye na-tamam telâkki edilmek lazım gelir.

Valas'ın "Darwincilik" eserinde şüphe yok ki hayvanların çiftleşmeden evvelki oyunlarına, mecamelelerine kafi derecede atıf-ı dikkat edilmiştir. Fakat hayvanlardaki raksın, terennümün vesairenin, yalnız cinsiyet cihetinde kemale gelmeye müterâfık bulunan dahili bir hareket [242] ve faaliyet hamlesinin neticesi olduğu yolunda verdiği izahat meseleyi ancak na-tamam bir surette halledebilir. Fazla gelen bir kuvvete haricî mecra arz etmek yahut asabi bir gerginliği boşaltmak için daha sade faaliyetler kifayet ederdi. Halbuki muhteşem tüylere malik kuşlarda kendilerini göstermeye ma'tuf bir hareket servet ve ihtişamlarını mümkün olduğu kadar fazla bir şaşaa ile teşhire sai olduğu için, dişi kuş üzerinde bir tesir icrası keyfiyeti bertaraf edilemez. Darwin'in söylediği gibi, mesela Argos sülünlerinde o güzel esvablarını gayet nazar-ı ferib bir surette arz edebilecek öyle garib ve hususi bir raks vardır ki, eğer bu raks seyirciler üzerinde hiçbir tesir husul etmese idi, hiç vücûd bulmaz, inkişâf etmezdi. Bu tesir, yukarıda izah edildiği vecihle, bedîî bir şey diye telâkki edilemez. Kezâlik, yine yukarıda söylendiği gibi, dişinin derece-i taliyede cinsiyet evsâfını, daha büyük yahut daha küçük bir kuvve-i hâyatîyenin alaim-i olmak üzere takdir etmesine ve bu suretle en güzel erkeği değil en kuvvetli ve en ateşin erkeği tercih eylemesinde pek akıl ermez. Dişinin zî-suûrâne bir intihabı, ister bedîî bir hüküm üzerine, ister arz ve teşhir edilen kuvvetin takdiri üzerine istinat ettirilsin, her iki takdire gayr-i muhtemel gibi görünür.

[243] Fakat erkeklerin kendi kendilerini teşhir etmeleri, beğendirmeleri, dişilerde rakiplerin meziyetlerini mukayese ve takdir gibi fikri bir faaliyet tevli'd ettiğine inanmak müşkil ise de bunun, dişilerdeki heyecana ve sevk-i tabîîye müstenid hâyat üzerinde bir tesir yaptığı pekala tahmin ve kabul edilebilir. Bu yolda bir tesir husule getirmek için hiçbir bedîî faaliyetin müdahalesini farz etmeye hacet yoktur. Her iki cinsin inkişâfında nümâyân olan muvazat nazar-ı mülahazzaya alınırsa erkek kuşta şüphesiz cinsiyet cihetinde kemale ermeye tâbi olan renk ve ses tahvilatının dişi kuşun hâyat-ı cinsiyesi üzerinde doğrudan doğruya, adeta bir fizyoloji tesiriyle bir aksülamel tazammun etmesi tabii görüldür. Erkek, kendi cinsine ait basri ve semi alametlerle dişinin nazar-ı dikkatini celbetmek için kendisini ne kadar çok zorlarsa, dişide tevli'd edecek mukabele-i heyecaniyede bizzarure o kadar kuvvetli olmak icap eder.

Eğer derece-i taliyedeki cinsiyet evsâfı bu suretle tefsîr edilirse, yani erkeğin cinsiyetini aldanılması gayr-i kabil bir tarzda irâe eden nişaneler diye kabul olunursa da bir erkek hayvanın uzun müddet tüylerini yayararak bir tür mahsus ile kendisini göstermesinin, beğendirmesinin hikmeti kolayca anlaşılır. Erkek kuş ancak öyle tüylerini teşhir ettiği [244] yahut terennüm eylediği ve

binâen aleyh dişi kuşta kendisinin erkekliğinin mefhûmunu husule getirdiği vakit dışide kuvvetli bir çiftleşme temâyülü tevlið edebilir. Dişi kuş erkeğin o sade metin maruzatını anlamak için bir takdir-i bedîîye yahut fikri bir hükme muhtaç değildir. Kendisindeki bütün sevaik-i tabîîye ve hamlelerle derhal anlamak istediği yegane şeyi anlar. Erkeğin yaptığı oyunlar, gösterişler esnasında bu şey ona gittikçe daha vazih surette manzûr olur. Görür ki karşısındaki o pür ihtiras aktör, öteki cinsin hal-i kemale gelmiş bir mümessilidir. Bundan başka, derece-i taliyedeki evsâf-ı cinsiye aynı derecede haiz-i ehemmiyet başka bir hikaye daha söyler. Westermarck'ın gösterdiği gibi, erkek kuşun renkleri ve sesi aynı envaa mensup fertler arasında uzaktan tanışmayı teshîl hususunda pek mühim olduğu gibi, bunun biyoloji itibarıyla delalet ve manasını ihtimâl ki daha mühimdir. Çünkü dışının huzurunda devam eden o gösteriş sahneleri esnasında envaa arasında iştirâk bulunduğu bir kat daha takviye ve irâe eder. Erkek “kabilenin tüylerini labis olduğunu” göstermeye ne kadar kabiliyetli ise, dışının sevk-i tabîîye müstenid hâyatı da, arsi teşkilatı sayesinde o kadar derindir. Tahrik edilmiş olur.

Erkeğin cinsiyetini ve nevine ait nişaneler ne kadar vazih surette [245] muayyen ve binâen aleyh ne kadar kolayca kabil-i müşahede ise, dişi üzerinde husule gelecek tesirinde o kadar büyük olması lazım geleceği aşîkardır. Renkler ve parlak noktalar yalnız bir tanıma vasıtası olarak değil, cinsî tahrîkât altı olmak itibarıyla sair herhangi bir tezyînat sisteminde daha ziyade haiz-i muhsinat olmak icap eder. Sülûnlerin ve tavus kuşlarının kuyruklarındaki gibi şekillerin ve resimlerin, kendisini teşhir eden bir erkeğe, dışının dikkatini celb hususunda hizmet edecekleri kolayca kabil-i takdirdir. Fakat, kuyruktaki göz göz parçaları, manası dişi tarafından arsi sevaik-i tabîîye sayesinde kolaylıkla hal edilen birer aşîkar alamet diye tefsîr etmek nazariyeyi pek uzaklara teşmil eylemek olur. Erkeklerin kendilerini teşhir etmeleri, envaa-ı tuyurda şüphe yok ki her türlü cinsî teşarikattan müstakil bir tesir ile takviye olunmuştur. Bu parlak noktalar, erkeğin cinsini ve nevini irâe etmekten başka, küçüklükleri ve parlaklıkları dolayısıyla arz edildikleri dışının zihninde ve tahrik ve tenbih vücûda getirirler. Bu tesiri takdir etmek için, hayvanların parlak şeyleri takdir etmeleri mesele-i umumiyesi biraz ta'mîk etmek lazım gelir.

Parlak şeylerin icra ettikleri tesir-i kavi gerek haşerelerin ve balıkların gerek daha yüksek hayvanların hâyatından istiare edilmiş [246] birçok misallerle kafi derecede ispat edilebilir. İnsanların, hayvanları silahlarının daire-i tesirine celb için onlardaki bu muzur meyelandan ne gibi vesait-i muhtelifle ile istifade etmiş olduğunu tafsîl etmek lüzumsuzdur. Bu meselede daha haiz-i ehemmiyet olan nokta karga, saksâğan ilh gibi bazı kuşlarda müşahede edilen parlak şeyleri koleksiyon yapma ibtilasıdır. Hatta bir nevi kuşun parlak madeni parçalara karşı bedîî bir muhabbeti olduğu bile söylenmiştir. Fakat sair bazı kuşlarda da nümâyân olduğu üzere, temellük hamlesinin şu tarz efradı, bedîî bir meyelan gibi telâkki olunmuştur. Bu kuşların parlak ve gösterişli şeyleri yalnız takdir ettikleri değil, onları bir tezyînat tertibatına göre nasıl tanzim etmek lazım geldiğini bildiklerinde iddia olundu.

Beccari tarafından, tasvir edildiği vecihle, mesela atlas kuşlarının bağçeleri derecesinde hayvanatta şayan-ı hayret sanat numunesine tesadüf edilemez. Fakat şüphe yok ki bunları bedîi, sanatkârâne addetmek bir hata olur. Pek nadiren tam olarak gördüğümüz izahat ve tasvirata nazaran hüküm etmek lazım gelirse kuşların eşyayı tanzim etmeleri temâyüle tesadüftür. Darwin şüphe yok ki Avusturalya'daki bir cins kuşun zevk tezyînkariyesi hakkında pek sitayişkârâne malumat toplamıştı. [247] Fakat bunları bir resim ile de safdilane gösteriyordu. Kuşun karşısında gayr-i muntazam bir yığın kavga ve taş görölüyordu. Mösyö Strange'den istiare ettiği tasvirat ise daha manidar idi. muahharen Kaptan Stokes'in beyenatıyla da teyid eden bu sözlere nazaran, kuşların en alakadar oldukları nokta, topladıkları hazineleri tanzim etmek değil onlarla oynamaktır. Avusturalya'da bir cins büyük erkek kuşun gagasına bir kuğu alarak uçup eğlendiği bir taraftan öbür tarafa götürdüğü müşahede olunmuştur. İnsana benzetmecilik nokta-i nazarından bu hareket yeni bir tezyînat vesilesi bulmaya çalışmak suretinde tefsîr edilebilir. Fakat, parlak şeylerin yuvada idhar edildikten sonra bile o gayr-i kabil mukavemet cazibelerini hissettirdiklerini ve kuşları, kendileriyle mükerrer suretle izah olunursa, Avusturalya kuşlarındaki koleksiyonculuk hamlesini bizim bazı adi kuşlarımızda görülen aynı temâyülün biraz daha yüksek bir derecesi addetmek için hiçbir sebep kalmaz.

Mamafih, Avusturalya'dan alınan misallerle, kuşlardaki parlak şeylere karşı umumi incizâb, sülünlerin, tavus kuşlarının, sinek kuşlarının çiftleşme esvablarına rabt edilmiş olur. Avusturalya'daki bazı kuşların çiftleşme mevsiminde oynadıkları küçük ve parlak şeyler [248] bize tavus ve sülünlerin kuyruklarındaki göz göz noktaları, sinek kuşlarının tüylerindeki şekilleri, resimleri hatırlatıyor. Vakıa Avusturalya kuşlarının ağızlarında taşıdıkları şeyler bizim sülünlerin kuyruklarındadır. Fakat bu ehemmiyetsiz farktan sarf-ı nazar edilecek olursa kendini gösterme keyfiyeti her iki şıkta da hep birdir. Mösyö Strange mektubunda beyan edildiğine nazaran erkek kuş çiftleşmeye takdim eden o pür galeyan hareketleri icra ettiği sırada “yuvaya doğru koşar, parlak bir tüy yahut renkli bir yaprak yakalar, bazı hususi terennümat yapar, sonra yuvaya doğru gider”. Bu sözlerden o şeylerin hakikaten dışının huzuruna arz ve teşhir edilip edilmediklerini anlamak müşküldür. Fakat dışının her halde erkeğin oyunlarına bir dereceye kadar atıf-ı dikkat etmiş olması pek melhûzdur. Şüphe yok ki dişi tavus kuşundan fazla bir intiba-i bedîi duymamış olacaktır. Fakat, parlaklık sair kuşları nasıl sırf fizyoloji tesiriyle tenbih ve tahrik ediyorsa kendisini de o tarzda şüphesiz tahrik ve tenbih etmiştir. Bu fizyoloji tesiri, temerkuz ettirilmeyen ziyanın uzviyet-i hayvaniye üzerinde husule getirdiği fizyoloji netayici hakkındaki taharriyat-ı cede ile kafi derecede izah olunabilir. Kezâlik, bir tavus kuşunun kuyruğundaki şekiller ve resimler gibi aynı evsâfı haiz şekillerin [249] ipnotizma tecrübelerinde mühim bir rol oynadıkları da pek meşhurdur. İbtidâ-i şamanlarda, asrî zevât gibi, billur yuvarlaklara yahut parlak bir su sathına uzun uzun bakmanın netayic-i hususiyesini pekala bilirlerdi. Parlak bir küçük yuvarlak olan insan gözünün icra ettiği tesir sihr-i âlûd ise daha ziyade maruftur.

Bütün bu muhtelif misallerde, eşyanın küçüklüğü dikkati müşkülata uğrattır. Bundan dolayı zihin o anda kendisini istila eden hayallerin, tesirlerin, hamlelerin elinde müdafaasız şıkar gibi kalır. Diğer taraftan, parlaklık, mösyö Binet'in tabirince bu fikri hayallerin şiddetini takviye eder. Hiçbir fikrî faaliyete ihtiyaç göstermeyen bu tesirlerin insanda olduğu gibi hayvanda da vukua gelmemesi için bir sebep yoktur. Binâen aleyh, tavus kuşlarında dişi kuş, erkeğinin yayılmış kuyruğunda her tarafta göz göz resimleri gördükçe zihnine "erkek" fikri, gitdikçe daha müessir ve şiddetli bir surette müntesi olur.

Hatta bir güzellik zevkinin gayr-i kabil itiraz delilleri gibi telâkki edilmiş birçok ahvalde bile dişi üzerindeki tesir, böyle doğrudan doğruya, yani hiçbir bedîi tavassut olmaksızın, çiftleşme menafına hizmet etmiş gibi izah olunabilir. Fakat, esasen dişide erkeğin huzuruyla uyanmış olması [250] lazım gelen heyecanları takviye ve teşdid etmek ihtiyacı nerden geliyor suali îrâd olunabilir. Mamafih, çiftleşmenin psikolojiye ait safhası teemmül edilince bu itirazata kolayca cevap verilebilir. Bütün âlem-i hayvanatta erkekler, dişiler tarafından gösterilen mukavemeti mağlup etmek mecburiyetindedirler. Muhafaza ve idame-i envaa için ehemmiyeti gayet azim ve pek aşîkar olan bu sevk-i tabîiye müstenid ihtirâz ve hacat, erkeklerin o mefrûz bedîi evsâfı ve faaliyeti için hadd-ı zatında bir sebebi kafi teşkil edebilir. Erkekler için kendilerini daha büyük, daha muhteşem gösterecek rengin bir kıyafete malikiyet elzem oldu. Uçarak, raks ederek, tuhaf tuhaf hareketlerde bulunarak kendilerini göstermeleri zaruret kesbetti. Hasılı, kendi cinsiyetlerini renk, ses ve hareket vasıtasıyla mümkün olduğu kadar yükseltmeleri muktezi idi. Bu zaruret ve ihtiyaç, tabii istifa vasıtasıyla öyle renkler hasıl ettiki bunlar, yalnız uzaktan tanınması kolay olmakla kalmazlar, yakından güzelce göründükleri zaman havas üzerinde derin bir intiba hasıl ederler.

Bütün Darwin nazariyesinin mihverini, dişinin bedîi bir hüküm verebilmeye kabiliyetli olması keyfiyeti teşkil eyler. Bu bertaraf edilecek olursa, erkeklerin oyunlarının ibtidâ-i bedîi bir gayret neticesinde vücûd bulmuş olduğu yolundaki, Darwin'in [251] bile kati surette müdafaya kalkışmayacağı iddiaya dair münakaşata girişmek lüzumsuz kalır. Dişilerde sevk-i tabîiye müstenid bir ihtirâz ve mahcubiyet bir kere kabul olunursa ve bunun mümkün vesaitin kaffesi isti'mâl edilerek bertaraf edilmesi lazım geleceği teslim edilirse, derece-i taliyedeki cinsiyet evsâfının ve faaliyetlerinin erkeklerde tedricen zuhur edeceği kolayca teslim ve takdir olunur. Erkeklerin asabi gerginliklerini teskin için teşebbüs ettikleri manidar hareketler öyle bir malzeme arz eder ki, istifai tabii, tahrik ve tenbihin en müesser vesaiti olmak üzere, bundan muhtelif kendini gösterme tarzları, raksar yahud nağmeler yapabilir. Malum olduğu üzere Valas'ın, Spencer'ın, Hudson heyacanî tazyik yahud, onların tabirince, fazıla-i hâyat "kızışma"yı kafi derecede izah edeceğini söylemişlerdir. Bu meseleyi yukarıda tedkik ederek profesör Gross'un kanâat-i bahş tahriyatı ile asıl esaslı noktada ittifak ettiğimiz sırada, hayvanlardaki o muhtelif kendini beğendirme ve gösterme hallerinin, eğer dişilerin ihtirâz ve mahcubiyetini yenmek mecburiyeti olmasa idi, hiçbir zaman o hususi ve birbirinden farklı şekillere vasıl olamayacağını göstermiştik. Fakat diğer taraftan, bu mecburiyet bütün bu girift ve muallak faaliyetleri hiç yoktan yaratamazdı. Bu iki izahatın

ehemmiyet-i nisbiyeleri hakkında umumi bir mütâlaa [252] dermiyânı pek müşkül hatta muhaldır. Bu meselede tenvîr edilmesi elzem olan yegane nokta erkekler arasında, dişî üzerindeki tesirinden müstakil olan yegane nokta erkekler arasında, dişî üzerindeki tesirinden müstakil olarak, bir nevi güveylik oyununun vücûda gelebilmesindeki imkandır. Böyle hareket tezâhürleri için bir ihtiyac-ı sıhhi bulunması bu bâbda mühim bir sebep teşkil edebilir. Fakat gayeleri yalnız bu teskin vazifesine münhasır değil gibi görünüyor. Orman kuşlarının yaptıkları haller hiç şüphe yokki asabi gerginliği teskin ettiği kadar asabi kuvveti tezyide de hadimdir. Espinas'ın fikrinde, erkek kuşların çiftleşme mevsiminde hep bir araya toplanmaları, aynı surette kızışmış sair erkek arkadaşlarını görerek vücûdlarında tahrik ve tenbih duymak yolunda bî-şuûrâne bir arzu neticesidir. Asabi kuvveti ziyadeleştirmenin böyle bî-şuûrâne bir arzu, parlak şeyleri toplamak ve onlarla oynamak meyyalanının altında da ihtimâl ki gizlidir. Bir nevi suni tahrik ve tenbihe ihtimâl ki hakikaten ihtiyaç bulunduğu kuşların hâyat-ı cinsiyesi hakkında Brehm'n şü mütâlaâtında da istidlal edilebilir: “çiftleşme ekseriya tekrar edilir. Muvaffakiyete iktiran etmeden buna teşebbüs edilmesi ise daha kesiraltıvukudur.” Groos'a hususi surette vukua bulan bir tebligatında, meşhur hayvanat ulemasından profesör Ziegler'de çiftleşme için ve birçok hayvanatı da çiftleşmeye takdim eden bir [253] ihtiras-ı mukaddemat için, faaliyet-i asabiye'nin tezaiti lüzumundan bahsediyor.

Darwin'in nazariyesinde hayvanî bir hikmet-i bedâ'î' faraziyesine lüzum göstermiş olan faaliyetleri ve derece-i taliyedeki evsâf-ı cinsiyeyi bu iki esas, yani dişideki sevk-i tabîîye müstenid ihtirâz ve mahcubiyeti yenmek ve erkeğin cümle-i asabiyesini tahrik ve tenbih etmek esasları sayesinde tamamen izah-ı kabil olabileceğini zannediyoruz.

Zifaf mukaddimatının doğrudan doğruya fizyolojiye müstenid ehemmiyet anlaşıldığı zaman, teşarikin tesiratına müracaat etmeden erkeği intihab etmiş olan kuşlardaki naz ve istinanın sebebidir izah edilebilir. Diğer taraftan, Darwin'in taharriyatında vasıl olduğu umumi neticelerin hiçbirini reddetmek ihtiyacında değiliz. Dişî kuşların zî-şuûrâne bir intihab icra ettikleri iddiası reddedilmek lazım olmakla beraber kendilerinin hissini sair erkeklerden ziyade tahrike muktedir olmuş bir erkek ile çiftleşmeye rıza göstermeleri bî-şuûrâne bir intihab keyfiyetini tazammun eder. Binâen aleyh, Darwin'in lisanındaki o nazarı kusurlara büyük bir ehemmiyet atfetmek bi-lüzumdur. “Menşe-i beşer”deki hikmet-i bedâ'î' tabirâtı, kitabın esas iddiası mühim surette tağyir edilmeksizin, fizyoloji tabirâtı ile kolayca değiştirilebilir. Hatta, Darwin'in şayan-ı dikkat bir hususiyeti olmak üzere göstermiş [254] olduğu ihtiyal-i azim sayesinde bu mübadele keyfiyetine ancak pek az fıkrada lüzum görüleceğini bile teslim etmek lazım gelir. Darwin, çok kere, o müzeyyen tüylerden dişileri bir “tahrik ve tenbih”, bir “teshir”, bir “cezb” vasıtası diye bahseder. Hatta bir kere dişilerin “en güzel erkekleri tercih ettiklerini yahut onlar tarafından bî-şuûrâne tahrik ve tenbih olunduklarını” söyleyecek derecede lisanını takyid etmiştir. Binâen aleyh, Darwin'in nazariyesini yeni bir şekilde tekrar etmek iddiası, biyoloji nokta-i nazarından manasız görünür. Fakat, bu eserde hakim olması iktiza eden nokta-i nazardan, bedîî bir takdir ile fizyolojiye müstenid

bir tahrik ve tenbih arasındaki karışıklığı tefrîk etmek hiç de bi-lüzum değildir. Bu meselede en ziyade haiz-i ehemmiyet olan hikmet-i bedâî' cihetindeki netayic, hayvanlardaki sanatın muhtelif tezâhüratı için fizyolojiye daha çok istinad eder tefsîrât kullanırlarsa, pek çok ta'dîlata uğrayacaklardır.

Darwin, dişi kuşlarda ibtidâ-i bir hükm-i bedîî mevcutiyyetini kabul ettiği zaman, ihtimâl ki hayvanlarda sanatın başlangıcını tayin etmek meselesinde olduğundan daha büyük müşkülât karşısında kaldı. Vakalar Darwin'i bazı envâ-i tuyurda bu bedîî hükmün gayet fena olduğunu kabule icbar ettiler. Derece-i sâniyedeki evsâf-ı cinsiye erkeklerin cinsini ve nevini bariz bir hale koymaya hadim işaretler diye [255] telâkki edilirlerse bu zahiri tezada kolayca akıl eder. Maku kuşlarının keskin feryatları ve ahenksiz renkleri, sair kuşların bedîî evsâfı kadar belîğane ve maknaya hikaye-i münakıb eder. Erkek tavus kuşunun o nahoş surette ötmesi, sair buna benzer nahoş kuş sesleri, hiç şüphe yok ki kendi dişilerinde bir bülbül sesinin yaptığı tesir kadar hoş bir tesir husule getirir. Kuşların derece-i sâniyedeki evsâf-ı cinsiyelerinin, heyet-i mecmuası itibarıyla, zati sedaya daki evsâf-ı cinsiye-i taliyeden daha güzel olmaları onların dişilerinde daha yüksek bir mikyas-ı his bulunmasından ileri gelmiş bir şey değildir. Kuşların tefevvuku, onların hâyatlarındaki hususiyetten neşet eder. Onların hâyatı zarif biçimlere, zarif harekete, ihtiyaç gösterir ve bunları tevli'd eyler. Diğer taraftan onların muhteşem renkleri şüphe yok ki, yukarıda gösterildiği vecihle, hattı istiva havalisinin parlak renklerinin büyük nispette taht-ı tesirindedir. Şurası da söylenmek iktiza eder ki kuşların esvabları, gayr-i kabil-i inkar olan ihtîşamlarına rağmen, umumiyetle hiçte zevk-i selime muvaffak surette tertip edilmiş değildir. Kuşların tüyleri ve nağmeleri hakkında bir hüküm verdiğimiz vakit alelade, bunları, bir eser-i tabiat gibi telâkki ederiz. Ormanlara, çiçeklere vesair tezâhürat-ı tabiat ve hâyata nasıl hayran kalırsak bunları da öyle beğeniriz. Hayvanattaki sanatta [256] zî-şuûrâne bir temâyül farz olununca bu vaziyeti terk etmek lazım gelir. Derece-i sâniyedeki evsâf-ı cinsiyeyi, Darwin gibi, bir intihab-ı bedîîyenin neticesi olmak üzere telâkki edecek olursak ahenk ve terkibin bütün evsâf-ı bedîîyasını aramak mecburiyetindeyiz. Bunları ihmal edemeyiz. Halbuki eşya-i tabiatla hiçbir zaman bu evsâf-ı bedîîyeye intizar edilemez. Binâen aleyh hiçbir zaman ihmal edilmiş sayılamaz. Eğer sanat ile tabiat arasındaki asıl fark muhafaza edilirse, kuşların hâyatındaki güzellik harikalarına karşı bî-pâyân bir hayret ve takdir, hayvanlarda sanâîyî'-i nefise olmadığı iddiası ile pekala kabil-i te'lif olur.

[257] Onbeşinci Bâb

SANAT VE İSTİFA-İ CİNSİ

Yukarıki bâbda kuşların güveylik esvabları hakkında verdiğimiz izahat, insanların derece-i sâniyedeki evsâf-ı cinsiyelerine de pekala tatbîk edilebilir. Hatta zannımızca, her iki cinsin zevahir ahvalinde en ibtidâ-i surette "ihtiyarî" tegayyiratta bu suretle kabil-i izahtır. Bizzat ferdin eseri olan

sunî güzelleşmelerin yahut tağyir-i şekil etmelerin, inkişâf-ı cinsiye fizyoloji itibarıyla merbûd olan tağyirat kadar hiçbir zaman cins-i diğerin sevaik-i tabiyesini tahrik edemiyeceği aşıkardır. Fakat gayet ibtidâî kabilelerde olduğu gibi, o sözde vesait-i cazibe hadsiz hesapsız insalde hiç değişmemiş bir halde kalmış bulunursa her iki cinsteki sevaik-i tabîîyenin fertlerin kendi cinslerine ve kabilelerine ait bu, işaret-ı mevzua ve itibariyeyi teşhir etmeleri üzerine de gayet kuvvetle aksülamel hasıl edebilecek mertebeye tedricen vasıl olacaklarına hükmedilebilir. Evsâf-ı müktesibe [258] ister ırsî gibi telâkki edilsin, ister aynı kabilenin bütün efradının tercihlerindeki ittihad - Weismancılık yahut yeni Darwincilik mesleklerinde olduğu gibi – bir istifa neticesi gibi izah olunsun, her iki cinsten de daima diğeri cinsin zevahirinde bazı sabit evsâfa karşı bünyevi bir nevi muhabbetin mevcutiyeti görülecektir. Erkek yahut kadın, bir ferdin ecdadından birinde, cins-i diğerin sevk-i tabîîye müstenid hâyatını nesillerce tahrik etmiş olan bir hal ve hareket, onun mülazamat-ı aşıkaneadaki ihtimâl-i muvaffakiyetini ziyadeleştirmiş olmak iktiza eder. Her kadının ırsî hamlelerinde fizyolojiye müstenid bir surette, bî-şuûrâne bir vücûd iktisap etmiş olan mefkureye bir erkek ne kadar yaklaşırsa onun sihr-i cazibesine kadın o kadar mukavemetsiz bir surette maruz kalır. Daha yüksek bir derece-i inkişâfta erkekler, rakip kadınlar arasında bir istifa yapmaya başladıkları vakit hiç şüphe yok ki aynı surette ırsî tercihler, intihapları üzerinde icra-i tesir edecektir. Bu tercihlerin ilim-i teşrihe ait evsâfa münhasır kalması için hiçbir sebep yoktur. Sunî tezyînat, ihtimâl ki parça parça taşlar, birkaç nesil an’anevi bir halde devam ettikten sonra tercih-i cins üzerinde bilavasita bir tesir gösterebilirler, yani derece-i sâniyedeki cinsiyet-i evsâfının yaptığı gibi, bedîî bir hükmün müdahalesine hacet kalmaksızın [259] icra-i tesir edilebilirler. İşte bundan dolayı haricî zevahir-i maddiye ile bunu sunî surette güzelleştirmeyi birbirlerine merbûd bir halde tedkik ve muhakeme etmekde kendimizi haklı görüyoruz. Diğeri cinsin aldığı intiba ile kafi derecede merbûd bulunmuş olan harici bir alamet, ister tabîî olsun ister sunî olsun, bizzarure cinsiyet hissini uyandırmaya sai olacaktır.

Bu alamet ve nişanelerin böyle bir tesir husule getirmeleri için, bidayette cins-i diğeri cezb ve teshir-i teşebbüsâtında neşet etmiş olmaları elzem değildir. Yukarıki bâbda olduğu gibi, cins-i diğeri üzerindeki tesiri, müsbit esbâb meselesinden – yani derece-i sâniyede muhtelif cinsiyet evsâfını ve faaliyetleri tevlîd etmiş olan zî-şuûrâne veya bî-şuûrâne sebeplerden ayrı tutacağız. Maksudı güzelce anlatmak mütâlaasına mebnî, meselenin ibtida-i bahs olunan safhasından başlamak faydalı olacaktır.

Muhtelif tezyînat sistemlerinin sâik olan maksat ve gayeler hakkında henüz kati bir mütâlaa dermiyân etmeksizin muhakkak surette iddia edebiliriz ki sinn-i kemale ve evlenebilecek bir çağa gelmiş fertleri kabilenin diğeri efradından tefrîka hizmet etmiş olan göze çarparak tezyînat, kıymet-i tezyînelerinden sarf-ı nazar, mutlaka birer vesait-i cezb olmak itibarıyla haiz-i ehemmiyet şeylerdir. Doktor Westermarck’ın izahatına nazaran esvab bile bidâyette çıplaklığı örtmek [260] için değil güzelleştirmek için icad edilmiştir. İlerede gösterileceği vecihle bizi meşgul eden bu mesele gibi bir

mesele hakkında dermiyân edilecek kati mütâlaalarda her zaman itiraz edilecek bir nokta mevcuttur. Bu meselelere verilecek cevap aynı zamanda müteaddid istikametlerde taharri edilmek lazımdır. Fakat, en basit esvabların, ve bilhassa bir tevazu ve mahcubiyet manasını tazammun eder gibi tefsîr edilmiş olanların teknik surette ketm ve ihva ettikleri şeyin fiiliyatta bir kat daha göze çarptırdıkları gayr-i kabil-i inkardır. Mütemeddin bir heyet-i ictimâiyede adem-i tesettür ne gibi heyecanlar telkin ediyorsa, çıplaklığın bir hal-i tabii olduğu devre-i inkişâfta da tesettür aynı heyecanları telkin etmek zaruridir. Doktor Westermarck'ın irâe ettiği vecihle, kabilelerin kısm-ı ızamı esvabı bülüğ zamanında ve büyük şenliklerle kabul ederler. Binâen aleyh kuvvetli bir cinsî muharrik ve münebbih gibi tesir etmesi tabiidir. Maruzların ileri sürdükleri delail ise bu mütâlaayı teyid edecek mahiyettedir. Esvabın bidayette "cinsiyetteki farkları ketm ve ihva" maksatına hadim olduğu yolundaki mütâlaasını ispat için doktor Schurtz tarafından toplanan delail, kendisinin iddiasının aksini müspet olmak üzere aynı kuvvetle, hatta belki de daha büyük bir kuvvetle tefsîr olunabilir. Mesela Güyanlıların zengin bir surette işlenmiş kemerlerine bakmak bu örtülerin ilk maksatları [261] ne olursa olsun, hiçbir zaman dikkati başka tarafa tevcih etmek vasıtası gibi icra-i tesir etmemiş olduğunu teslim için kafidir.

Mamafih, cinsler arasındaki fark yalnız doktor Schurtz'ın yukarıki şekilde izah etmek istediği hususi esvaplarla değil, esvabın yahut tezyînatın bütün teferruatı ile de bir kat daha takviye edilecektir. Fikircilik mesleğinin telkinatı dairesinde bir meseleye, kablettetik peyda ettikleri bir kanaat ile bakan zevât için resimler, veşimler, kurdeleler, bağlar, gerdanlıklar vesaire gibi sabit yahut ayrı tezyînatın, bunu görenlerde bedî bir hisse icra-i tesir etmek vasıtası olmaları pek tabii gelecektir. Fakat, bütün bu tezyînatın bidâyette eşyayı güzelleştirmek yahut bizzat güzellik eşyası olmak üzere bir manayı haiz olmayıp tezyîn edilmiş erkek veya kadının şahsiyetini tefrika hadim birer işaret olmaları mukayeseli psikolojinin esasatına daha muvaffak düşeceği aşikardır. Bu mütâlaayı teyid ve ispat için ibtidâ-i devrelere ircâ' nazar etmeye hacet yoktur. Medeni insanlar arasında bile mücevherat ve zi-kıymet taşlar, bir cins-i diğerin üzerinde görüldüğü vakit, bilhassa timsali bir kıymete maliktirler. Bu kadının gerdanına dolanan inci sıraları yahut bir erkek şapkasının neşeli tüylerinde bütün bir mahluk-ı beşerin letafet ve cazibesi [262] tek nokta üzerinde toplanmıştır. Sevdığımız biriyle haiz-i münasebet herşey, nazar-ı dikkatimiz önünde başka bir ziya ile parlar. Mendillere, ayakkabılarına adeta sanemperestane bir sufilik ile prestîş edildiği herkesçe malumdur. Göze çarpacak surette takılan tek bir mücevher, onu takan kimsenin cazibe ve letafetini tezyid ve teşhir etmeye daha ziyade salih olmak iktiza eder. Her devrin lirik şiiri, cansız şeylere bu suretle atfedilebilecek heyecani kıymeti ispat edip duruyor. Heyecanların psikolojiside muhayyile-i aşikânenin daima sevdığımız kimsenin cazibesinde tek bir nokta üzerinde kalmayı tercih ettiğini söyleyerek keyfiyeti sade bir surette izah eyliyor. Havasın kolayca kucaklayabileceği küçük ve göze çarpan bir şey öyle bir vasıta-i intikal teşkil eder ki sevilen kimse mefhûmuna merbût o birçok hissiyat ve hamilat-ı heyet mecmuasını kolayca zihne götürür. Heyecan-ı mihanîyekinin bu kanununu iyi bilen bir kadın, eğer hoş gitmek arzusunda ise, birçok mücevherat ve müzeyyinat ile

her tarafını dolduramaz. Tek bir pırlantayı tercih eder. Bu hadd-ı zatında takdir ve hayrete bais olacak bir şey değildir. Fakat nazar-ı dikkati kadının cazibelerine celbeyler ve husule getirdikleri intibai kuvvetlendirir.

İbtidâ-i vesait cazibeyi, şimdiki insanlar arasında tatbîk edilen hoş gitmek fennine müracaat suretiyle izaha kalkışmak [263] pek dolambaçlı bir şey gibi görünür. Fakat, yüksek inkişâfat neticesinde mülazemet-i aşikane şekilleri ne kadar değişmiş olursa olsun bunların psikoloji temelleri her derece-i harsda daima birdir. Sırf bâhî maksat için zevahiri güzelleştirmeye hiç hacet yoktur. Matlub olan şey, bizzat zevahirin en kuvvetli tesiri yapabilmeye kadir olmasıdır. Burası hatırda tutulacak olursa saçların arasında küçük bir cam parçası yahud gerdanın etrafında dolanmış bir kuka dizisi gibi tezyînatın, mütemeddin milletlerde kullanılan mücevherat kadar, ibtidâ-i insanların nazarında hoş ve cazip görünecekleri kolayca teslim edilebilir. Vahşi kadın ve erkeklerin, dudaklarına ve kulaklarına ağaç parçaları, burunlarına kemik parçaları geçirmekle ihtimâl-i muvaffakiyetlerini tezyid etmiş olmalarından şüphe etmek için hiçbir sebep yoktur.

Bu son misalde tesir, o tağyir şekle hadim tezyînatın çehreye verdiği garabet dolayısıyla takviye edilmiştir. Alışılmış bir intiba üzerinden lakaydane geçip gidebilecek nazar, fevkalade bir vasfa tesadüf ederse mutlaka onun üzerinde tevkif eder. Kuşlarda ve memeli hayvanlarda boynuzlar, parlak tüyler, haiz olabilecekleri bedîi evsâfdan müstakil olarak, dişilere mülazemette bulundukları zaman erkeklere nasıl muavenet ediyorlarsa insanlar arasındada tabii zevahiri ta'dîl ve tashih eden [264] vesaitin kaffesi başı yassıltmak ister dişi doldurmak çıkarmak, karartmak, ister kulakları uzatmak suretiyle olsun, yalnız garabetleri hasabiyle hakiki bir alet-i teshir gibi tesir gösterirler. Evlenebilecek çağda bulunan kadın ve erkekler için bu kabil garib vesait ianesiyle kabil-i tefrîk bir halde bulunmak şüphesiz ki haiz-i muhsinat idi. Zaten bu vesaitin hep bûluğ zamanında kullanmaya başladığı malumdur. Diğer taraftan, bu suretle tefrîk ve temyiz edilen fertler arasında, en garib evsâf izharıyla şahıslarına celb-i dikkat ve alaka eyleyenlerin cins-i diğeri celb ve teshir etmeleri ihtimâli ziyadeleşiyordu. Bu cinsi tercihlerde yeniliğe ve tenvire karşı mefruk bir meyelan hakkında pek çok münakaşa edilmiştir. Fakat, ibtidâ-i devrelerde yeniliğin hakikaten bir yenilik olmasından dolayı mı yoksa dikkati teshîl ve binâen aleyh intibai takviye ettiğinden dolayı mı cins-i diğerin kalbini celbettiğini kestirmek kolay değildir. Sırf psikoloji itibarıyla muhakeme edilince daha ziyade bu son şıkka meyletmemek kabil olmaz.

Bu tarz tefsîrâtta hangisi kabul edilirse edilsin, her halde gayr-i kabil inkar bir keyfiyettir ki bazı yüksek hayvanlarda bile istisnai zevahir, mülazemet-i aşikane hususunda bir meziyet teşkil ediyor. Mütemeddin cemaatlerde insanların, tercih [265] ettikleri kadın yahut erkeği sairlerinden tefrîka hadim hususi zevahirin pek ziyade taht-ı tesirinde kaldıklarını tafsile hacet göremeyiz. Mamafih bu tercih, daima kümenin evsâf-ı farika-ı müşterekesinden pek ziyade tebâüd eden garabetlere karşı gösterilen nefret hissiyle ta'dîl edilmektedir. Derece-i taliyedeki evsâf-ı cinsiyenin inkişâfını tanzim eden iki esas – yani cinsiyetler arasındaki farkı bariz bir hale sokmak için bir

takım nişanelere lüzum bulunması keyfiyeti ile kabileye ait nişaneler lüzumu - bu suretle diğerleriyle çarpışmış oluyorlar. Aşağı inkişâf safhalarında bu münazaa bilhassa göze çarpar. O devrelerde hükümferva olan şerait-i hâyatiyeden dolayı, vahşi kabileler arasında umumiyetle ikinci esas daha kuvvetli bulunur.

Sa'y ü amelde pek büyük bir itrat bulunacak olursa maddi zevahir cihetinde fertlerin inkişâfına bir mana teşkil ettiği görülmüştür. Vahşi cemaatlerde taksim-i imal hemen hemen tamamiyle meçhuldür. Binâen aleyh her insan az çok birbirine müşâbih olmak lazım gelir. Hele kabilenin sakin olduğu arazi hep bir şerait-i iklimiyeye tabii olan bir sahadan ibaret ise kabile arasında istifa için hemen hemen hiç malzeme bulunmayacaktır. Yabancılarla izdivac usulü cari olmayan yerlerde, valideden kıza intikal eden ve “objektif bir veraset” tesiriyle, bu dar muhit dahilinde büyüyen her kızın zihnine yerleşen [266] “aşık” mefhûmu, bizzarure pek mahdud muhteviyatı havi olacaktır. Bu sabit ve pek mahdud kadın ve erkek numuneleri tercih edile edile nihayet bu numuneden inhirâf edecek evsâfa karşı bir nefret husule gelecektir. Milli mefkurelerin tekâmülü hususunda bu menfi tesir ihtimâl ki müsbet tercihlerden ziyade haiz-i ehemmiyet olmuştur.

Bedihidir ki hem civar kabilelerle biraz münasebette bulunan bir kabilede ictimâî müessesat yabancılar karşı beslenen bir psikoloji nefreti ile teyid edilmezse yabancılarla evlenmemek adeti muhafaza edilemez. Binâen aleyh, kabile haricinde hiçbir kadın ve erkeğin heyecanî bir mübadeleye zemin teşkil edemeyecek bir mahluk olduğu hissini gençlere vermek heyet-i ictimâîyenin menfaatine muvaffak olurdu. Diğer taraftan, böyle bir hissi daire-i imkana sokabilmek içinde ecanibe ait her şeyin bir mevzu istihfaf ve istihkar olması lazım gelirdi. Onların esvabları, insanları, halleri bu suretle uzak durulması lazım gelecek şeyler gibi telâkki olunmuştur. Bu hissin inkişâfından yalnız izdivac usulünün mesul olmadığı aşikardır. İbtidâ-i cemaatlerde pek ziyade haiz-i ehemmiyet din farkı hiç şüphe yok ki insanın kendi kabilesi haricindeki adamların beni ademden mahdud olamayacağı fikrini çok kere tevîd etmiştir. Daimi bir muharebe bir istihfaf ve istihkar hissi tevîd eder. kuvvetli kabilede bu his, gurur ve azamet ile [267] zayıf kabilede ise bir meraret ile karışmıştır. Fakat her iki takdirde de maddi zevahirin, efal ve hareketin en küçük teferruatına bile şamil olur. Bütün bu ictimâî sebeplerden başka, ibtidâ-i insan gerek medeni gerek vahşi milletlerde, gayr-i mu'tâd ve gayr-i me'luf her şeye bir istihkar müstehziyane hissiyle bakmaya meyyâldir. Haricden kız almak adeti cari olsa bile böyle bir istihkar hissini meşhud olabileceğinde şüphe yoktur. Fakat, ırk ve kabile aralarındaki farkların inkişâfına ve sabit bir hale gelmesine hizmet eden o yabancından kız almama adetinin cari bulunduğu meçhul devreler zarfında her tarafta istifa-i cinsi üzerinde icra-i tesir etmiş olduğu bedihi görülür (1). Hatta şimdi bile kabileler arasında, yabancıların harici hallerindeki bütün teferruata karşı beslenen nefretin muhtelif kabileler efradı arasında ittihadı ne kadar çok mani olduğu kabil-i müşahededir. Şimdiki köylülerin milli ve hususi kıyafetleri kızların ve delikanlıların hâyat-ı aşkları üzerinde büyük bir tesir icra ettiği şüphesizdir. Bu münasebetle gösterilecek en bariz misal Şarki Finlandiya'daki Savakat ve Ayram

aiset'lerin misalidir. Ahlqvist, neden dolayı kabilesi efradından hiçbir kimsenin hem civar kabilelerden kız almadığını Savakatlardan birine sorduğu zaman şu cevabı

(1) Brinton : Races and Peoples

[268] almıştır. Ayrama kabilesinin kızlarının esvbları pek çirkin olduğu için bizim delikanlılar onların yanına sokulmaya cesaret edemiyorlardı.

Şu misal, yeni devrelere ait olmak binnisbe medeni kimselere taalluk etmek ile beraber hiç şüphe yok ki ibtidâ-i insanların alemet-i faikaları ve esvapları hakkında da kabil-i tatbîk bulunur. Kabilenin alamat-ı hariciyesi yalnız kendi efradı üzerinde kuvvetli bir cazibe tesirini göstermekle kalmazlar. Yabancılar için bir hiss-i istikrah ile müteşâruk bulunurlar. İhtimâl ki bu hisde aynı derecede kuvvetlidir. Bir kabile efradı arasında kadın ile erkeğin, birbirlerinin sevk-i tabîîye müstenid intihab ve tercihleri üzerinde kuvvetli surette icra-i tesir edecek alaim-i hariciyeye malik olmaları fayda-i bahş olduğu gibi, yabancıların evsâfı ile karıştırılabilecek zevahirden mahrum olmaları da haiz-i mahsunat bulunmuştur. Binâen aleyh bir takım göze çarpan, garib şeylerle şahsına nazar-ı dikkati celbetmeye çalışan bir fert, kabilenin muhabbet ve nefreti ile çizilmiş dar hududlar dahilinde harice çıkmamak mecburiyetindeyizdir. Onun için, milli fikri rencide etmeksizin sairlerinden medar-ı temyiz olacak bir çare bulmanın en sağlam yolu kabilenin evsâf-ı kaşifesini biraz efrada vardırırmaktan ibaret kalır.

Bu nazari muhakeme etnolojide meşhur vakalarla teyid edilebilir. [269] 1814 tarihinde Humbold pek keyfi gibi görünen tağyiratın sadece kabiledeki bazı tabii hususiyetin efrada vardırılmış derecelerinden ibaret olduğunu müşahade etmiştir. O zamandan beri etnoloji eserlerinde aynı fikri takviye edecek birçok misaller zikr edilmektedir. Dişilerini siyaha boyayan vahşilerde esasen dişilerin minasının daha koyu renkli olduğu görülmüştür. Başın sunî surette şekli değiştirildiği yerlerde kafanın esasen sivri yahut yassı olduğuna dikkat edilmiştir. Saçları zaten seyrek olan kabilelerde bütün bütün saçsızlık moda oluyor. Kadınlar yahut erkekler kendi kabilelerinin müşterek evsâfını efrada vardırırmakla sairlerinden bütün bütün farklı, ayrı bir kabile numunesi vücûda getirmişlerdir. Diğer taraftan, cins-i diğerin eser-i tercih ve nefrede de daimi surette icra-i tesir eden müsbet veya menfi intihablar neticesinde bu numunelerin, birer güzellik numunesi olarak değil, cinsi birer cazibe numunesi olarak tesbit edilmesine hizmet eylemiştir.

[270] Onaltıncı Bâb

TEZYİNİN MENŞEİLERİ

Yukarıda zikredilen misallerle ispat edilmiş olacağı üzere, gerek ibtidâî gerek müterakki kabilelerde bedende yapılan tağyirat-ı eşkalın, alaim-i farika hizmetini gören süslerin, göze çarpacak elbise ve tezyîn teferruatının cins-i diğerin celb ve teshir için ehemmiyetli birer vasıta

teşkil ettikleri aşıkardır. Binâen aleyh, isti'mâl edilen muhtelif kozmetiklerin, ister hiss-i bediîyeden, ister cinsî tahrîkâtın teşarûkat efkârından tevlid etmiş olsunlar, cins-i diğerin nazar tercih ve takdirini celb vasıtaları olmak üzere izah etmek kadar tabii bir şey olamaz. Böyle bir izahat bizzat vahşilerin beyanatırlada müeyyettir, çünkü kadınlarının muhabbetlerini kazanmak için öyle giyindikleri ve süslendikleri çok kere suret-i katiyede temin etmişlerdir. Aynı zamanda bu izahatın gayet basit olması gibi bir meziyetede vardır. Tezyîn sanatının bütün muhtelif şekilleri hep bir esasa rabt edilince [271] muhtelif ibtidâ-i hikmet-i bedâyi' meseleleri gayet şayan kabul bir surette hal edilmiş olur.

Mamafih muhtelif şekillerin kaffesine kabil-i tatbîk mütarrid izahat nazari metanet ve vuzûh cihetiyle ne kadar şayan-ı arzu olursa olsun, etnoloji vakaları bi-tarafane tedkik edilince bundan vazgeçilmek lazım gelir. Cins-i diğerin teveccüh ve kıymetini kazanmak yolunda az çok zî-şuûrâne bir arzunun muhtelif bir takım vesait-i cazibe tevlid etmiş olmasına akıl erer. Yukarıda gösterildiği vecihle, bu vesait daha büyük bir tavafuk-ı temin etmek icap ederdi. Neticeye bakarak maksat ve niyet hakkında bir hüküm vermeye hakkımız yoktur. Mütemeddin bir zihin için çok kere anlaşılamaz bir halde kalan ve ibtidâ-i insanların faaliyetlerine hakim bulunan muhtelif esbâbı tedkik edersek teslim ederiz ki ne kadar muhtemel görünürse görünsün umumi bir izahat kabul etmek doğru olmayacaktır. Esvaba yahut süse ait teferruattan hiç birinin cins-i diğeri cezb ve teshir hamlesinin tezâhürü olmak üzere kati surette irâe edilemeyeceğine hüküm için bi-tarafane ve itikârâne bir tedkik icrası kafidir.

Hâyat-ı cinsiye ile gayet sıkı surette haiz-i irtibat bir sınıf ile tedkikatımıza başlayalım. Yukarıda gösterdik ki ibtidâ-i insanların, çıplaklıklarını setir için kullandıklarını muhtelif vesait tesettür [272] dikkati celbetmelerinden dolayı ibtidâ-i kimselerde bir nevi cinsî tenbih ve tahrik husule getirir. Bazı ahvalde – mesela bâhî rakslar ve yortular münasebetiyle bağlanan raks kemerlerinde – bu tahrik ve tenbihin kasdî olduğu aşıkardır. Fakat böyle bir tesir vukua gelmekte olduğu hakkındaki vukufun, Cenubî Afrika'da Amakasuzalar, Vasatî Brezilya'da yerli vahşiler, Amiral Adalarında ve Yeni Gine'nin şimal-î garbî ve cenub-î garbî sahillerinde Malanzyalılar, merkezi Yenizellenda şimal-î garbî taraflarında sakın Avusturalyalılar, Markiz Adalarındaki Polenazyalılar tarafından Kizip alametleri taşınmasına bir sebep teşkil etmiş olduğuna ihtimâl vermek müşkül görünür. Bildiğimiz yegane nokta bu şeylerin yalnız Avusturalya'da umumi eğlencelerde, Corroborie oyunlarında isti'mâl edildikten ibarettir. Völkerkunde müzesinde görülen basit bambu yapraklarında göze celbedebilecek hiçbir şey yoktur. Bazı ahvalde bunların haşerat sokmasına karşı hassas bir kısım bedenî muhafaza gibi sırf amelî bir maksadla taşınmış olması muhtemeldir. Fakat biçimleri iyice tedkik edilirse kelimenin asıl manasıyla bir vasita-i tesettür olmak üzere isti'mâl edilmiş olmaları daha muhtemel görünür. Bunların icabat hâyatı temin etmiş şeyler addedilmeleri içinde hiçbir sebep mevcut değildir. Fakat şimdiki halde bu maksadla [273]

kullanılmakta olsalarda en ibtidâ-i tekâmülcülük nokta-i nazarından esyabın bir mahsülü addedilmek lazım gelen bir his tarafından tevlîd edilmiş olduklarını kabul etmek zordur.

Mamafih tekâmül ruhu tarîkinde edep ve hayadan daha evvel zuhur etmiş olan diğer bir his hesaba katılacak olursa bu müşkülattan ictinap kabil olur. Hâyat-ı cinsiye'nin hangi safhada hicap hisleriyle ihata edilmeye başlandığını – tabir diğerle, ne gibi ahvalde bir kimsenin edep ve hayadan, zî-şuûrâne iffetten bahsedebileceğini – kati surette kestirmek belki muhaldir. Fakat, şüphe yoktur ki en aşağı derecedeki vahşiler arasında bile, tenasül-i fiili hayretlerle telâkki edilir. Bu hayret bazen dehşete yaklaşır, bazen dini bir hürmet mertebesine çıkar. Biraz daha yüksek bir derece inkişâfta Kizip timsalleri dini sistemlerde o kadar hakim bir mevki işgal ederler ki bu timsallerin irâe ettikleri hakikatı ibtidâ-i insanların efkâr-ı batılaya müstenid bir takım hissiyat ile telâkki edildiklerine hüküm etmek pek tabii olur. Binâen aleyh yeni Hebrid Adaları sekencesi gibi “edep ve haya hissinden dolayı değil, Narak’dan yani bir sihr tesirinden” kendilerini muhafaza için tesettür eden birçok ibtidâ-i kabileler bulunması muhtemeldir. Çünkü başka bir adamın çıplaklığının görünmesi bile gayet tehlikeli bir şey [274] addedilir. Taşınan nüshalara muhafaza ve himaye için yapılan resimlerde Kizip şekline pek çok tesadüf edilmesi el-yevm İtalyanlarda bile olduğu gibi, mugayyir-i edep ve haya, evzâ’ ve etvârın sihirkâr bir tesire malik diye itikat olunması, ait tenasülün gayet kuvvetli ve tehlikeli bir sihr-i makri gibi telâkki edilmesi keyfiyetinin her tarafta münteşir olduğunu ispat eder. ihtimâl ki bu fikr-i batıl, bu anı teşhir keyfiyetinin, onu gören kimsenin şeref ve namusuna karşı gayet vahim bir hakaret teşkil edeceği fikrinin menşei olmuştur. Diğer taraftan, bu esrar-ı âlûd tesir korkusunun bazı kere müessesatı ahlakiyenin tekâmülünü tesri etmiş ve bu suretle ahlaki hisleri tevsi eylemiş olması muhtemeldir. Fakat bedihidir ki, hiçbir tahvil vukua gelmeden evvel de, erkekler o kadar tehlikeli bir tesiri haiz olan yerlerini, umumen muhafaza emniyeti emeliyle setir etmeye meyil etmiş olabilirler.

Mamafih, izay-ı tenasül yalnız o esrâr-âlûd mucizei hâyata taalluk ettiklerinden dolayı efkâr-ı batılıya müstenid bir korkuya mevzu teşkil etmezler. Aynı mülâhazâttan dolayı bu azaların kendileride herşeyden ziyade tesirat-ı muzırraya karşı masun bulundurulmak iktiza eder. Ratzel’n dediği gibi, erkek ve kadınların telbisi keyfiyetinde nazar değme korkusundan biraz dahili olmuştur. Vahşileri daima korku içinde yaşatan bir itikad-ı [275] batıl vardır ki oda nazar değmedir. Vahşilerin havai muhitlerini dolduran hadsiz hesabsız ecnebiler, onlar için birçok tehlike teşkil ederler. Her türlü vesait ile nefislerini bu tehlikelerden vikaye etmeye mecburdurlardır. Bu mecburiyet ihtimâl ki kadınlar için erkeklere nisbetle daha ziyadedir.

Spencer ve Gillen’in Avusturalya’ya dair eserlerinde bir fıkra var ki kadın esvablarının menşei hakkında başka bir sebep muhtemel irâe ediyor. Tekrar bir bedene girmek maksadıyla gene kadınların bedenlerine nüfuz için bir yol bulmaya çalışan ecdadların ruhundan bahsettikleri sırada: “çocuk ecnebilerin kasırgalar içinde seyahat etmeyi pek sevdikleri zannolunduğu için, senenin bazı mevsimlerinde pek kesirel vuku olan bu kasırgalardan biri görülür görülmez kadınlar kaçışmaya başlarlar” diyorlar. Rüzgarda bir telkih kudreti bulunduğu fikri hiçte Avusturalya yerlilerine

münhasır bir itikat değildir. Hartland bu fikrin yalnız vahşi kabilelerde değil Virjil zamanındaki Romalılarda bile mevcut olduğuna dair deliller irâe etmiştir. Hotantolularda hemen hemen aynı bir itikad-ı batıl vardır. Şiddetli bir yağmur çıplak bir kadının bedeni üzerine yağacak olursa onu gebe bırakacağını zannederler. Avrupa halk edebiyatında pek maruf olan, edebiyatta sık sık intikal eden bir itikada göre, şaa [276] şems bir kudret-i telkîhiyeyi haizdir. Dan'ane menkıbelerinden Hamilton Ofelya'ya vukua bulan esrâr-âlûd ihtaratına varıncaya kadar birçok yerde tesadûf edilen bu itikat aynı sınıfa idhal edebilir. Havada her tarafta kendilerini ihata eden gebe kalmak tehlikesinden kaçmaya o kadar itina eden kadınların esvap ile kendilerini himaye çaresini bulmaları pek tabii olurdu.

Bittabi, esvap giymenin bidayette itikadat-ı batıladan münbais sebeplere istinat ettiğini suret-i katiyede temin edemez. Yalnız böyle bir iddia dermiyân ve oldukça kuvvetli surette müdafaa edilebileceğini göstermek istedik. Bu mütâlaa yalnız basit esvabların vasıf-ı hususiyesini izah ile kalmaz, cinsiyet hususunda devre-i kemale geldiği zaman isti'mâl edilmeleri keyfiyete de izah eder ki bu daha mühimdir.

Mamafih, Darwin'in ve taraftarlarının nazariyesine pek kuvvetli surette te'bîd eden bu son mütâlaanın sarf-ı tezyîne hadim esvaplar meselesini suret-i katiyede halledemeyeceğini gösterir bir takım esbâb mevcuttur. Bâhî takdiratı celbetmek nazariyesi taraftarları bedeninin ilk defa olarak tezyîn edildiği edvar-ı hâyata bu kadar büyük bir ehemmiyet atfetmekle hemen her yerde cinsiyet cihetindeki kemalin, vatani vezaif hususunda da bir rûşt devresi ile müterâfik olduğunu uzak tutmuşlardır. [277] tevşimanın , tüyden esvabların ve emsalinin gene delikanlılara ve kızlara, artık hallerinde vukua gelen tebdilin haricî alametleri olmak üzere verilmiş olması yolundaki mütâlaanın lehinde de az çok bir şey söylenebilir. Kezâlik, ondan sonraki tezyînatı hep o iktisâb edilen mevkuu icabat olmak üzere izah edilmek kabildir. Etnolojiye ait eserlerde ve bilhassa Alman kitaplarında birçok misaller toplanmıştır ki bunlar tezyînat ile şimdiki rûtbe ve mevkiî alametleri arasında büyük bir müşabehet bulunduğunu gösteriyorlar. Bu tefsîre istinat ederek, mülazemet-i aşıkânenin muhessanatına hiç müracaat lüzum hiss etmeksizin, ibtidâ-i ırklara mensup erkeklerin kadınlardan ziyade süslenmeleri keyfiyetini izah edebiliriz. müfrit bir Darwinci, ihtimâl ki erkekler istifa yapmağa başlayalı beri cinslerin müzeyyenatı arasındaki nisbetin bir aks olduğunu makam-ı itirazda söyleyebilir. Fakat, şurası tahattur edilmelidir ki şimdi bile mevki ve derece farkı pek haiz-i ehemmiyet olan sınıflarda, yani askerlerde ve diplomatlarda erkekler kadınlara nispetle daha süslü giyinirler. Birde, kaideyi teyid eden bir istisna olmak üzere, Pelew ve Ponope adalarında çocukların mevki analarına göre tayin ettiği için, kadınların pek zengin surette tevşim edildikleri ileriye sürülebilir [278] bittabi, insanların en aşağı hars derecelerinde mevki ve liyakatı irâe etmek üzere sabit bir alamet sistemini kasdî surette icat edebilmiş olmaları iddia edilemez bu kabil bir şey ictimâî bir fark vücûd bulmuş olmasına tevkif eder. Halbuki vahşi kabilelerin hiçbirinde böyle ictimâî bir tefavût eseri meşhud değildir. Cezb ve teshir vesaitinin yerine bu alamat-ı farika

sistemini ikame etmek isteyen bir zat, mürekkeb-i basite tercih etmiş olmak mevkiinde kalır. Mamañih bu tenkidat, alamet-i farikanın inkişâfını en basit ve ibtidâ-i menbalarına doğru irâe etmeye çalışan nazariyelere tatbîk edilince kuvvetlerini gaib etmek lazım gelir. Eserlerinde bu mesaili mefsulan tedkik eden Şitayn'nın Brezilya dahilinde ki Xingu kabilesini misal olarak ele almış ve en basit tezyînatın harp vasid ve şîkar ganimetlerinden ibaret bulunduğu yolunda Spencer'in nazariyesini ma-ziyadeten teyide muvaffak olmuştur. Mesela rüesânın giydikleri tûy taçları biz bu suretle av ganimetlerinin müfteharane tanziminden çıkmış bir şey diye telâkki edebiliriz. Muvaffakiyetli bir avcı muvaffakiyetini bu vasıta ile ilan eder. Vahşî kabileler arasında pek çok görülen yüzdeki şerhelerde bu mütâlaaya nazaran büyük cengâverlik muharebeden avdet ederken haiz oldukları şeref-i bahş takliden vücûda getirilmiş şeyler diye telâkki olunabilir. [279] Bu tefsîrin kabil-i tatbîk olduğu misaller ve tezyînatın asıl maksatı bittabi erkeği daha güzel ve daha cazip yapmaktan ibaret göstermekten ve bu suretle hürmet ve havf telkin etmekten ibarettir. Muharebe zamanlarında bu kabil tezyînatın, bir taraftan sahiplerine bir hiss-i gurur vermek diğerk taraftan düşmanlara bir korku telkin eylemek suretiyle pek ziyade haiz-i muhesenat olacakları şüphesizdir. Fakat bu müfteharane süsler yalnız askerî maksada münhasır değildirler. Tezyîne hadim oldukları aşîkar bulunan birçok şerhaların ve tevşîmenin hâyat-ı diniyeye idhal merasiminde ve cenaze merasiminde yapılmış kahramanane efal ve hareketin alamet-i iftiharî olmak üzere taşınması pek muhtemeldir. Daha az aşağı iftihar ve gururlardan misal getirilmek istenilirse denilebilir ki mücevheratın bir zenginlik intibâı vermek üzere takılmasına pek çok tesadûf edilir. Bu meziyet ve servet alametlerinin daima kadınları celb için taşınacaklarını zann etmek pek bi-mana olur. Bu gösteriş meyyalanı, istifai cinsiyeden müstakil olarak, bidayette tezyîn keyfiyetinde pek yardım etmiştir.

Darwincilik izahatının bilakayd ve şart tetbikine muhalif bulunan sair lüzumsuzdur. Bu mütâlaâttan hemen kaffesini teyid edecek vakalar mevcut olduğunu [280] söylemek kafidir. Tevşîmin çok kere fikri malumat tebliğine hadim bir vasıta hidmetini gördüğü şüpheden tamamen azade görünüyor. Bedende yapılan şerha tezyînatı için vesile teşkil eden şeyler yalnız bir meziyet ve kıymet sahibi olmağa muhtaç hareket değildir. O fertler üzerinde büyük bir intiba husule getirmiş sair vakayı tahattur vesilesi olmak üzere şerhalar yapılabilir.

Esas itibarıyla tezkîr ve te'bîd-i hatıraya hadim olan bu tezyînatın etnoloji âsârındaki en şayan-ı dikkat misali Estern Adası yerlilerinden tapannın tevşîmatıdır. Doktor Stolpe buna Tahiti'de tesadûf etmiştir. Bu adamın sağ bileğinde bir resim vardır ki yeknazarda bi-mana görüldüğü halde yakından tedkik edilince, el-yevm British Muzeumun haricinde duran büyük taş sanemin bulunduğu yüksek yerlerden Avrupaya nakledilmek üzere İngiliz Sefinesine indirilmesi gibi mühim bir vakıanın resim vasıtasıyla tasvirinden ibaret olduğu anlaşılıyordu. Bu küçük tarihi resmin simaları arasında tapan, Nopaz sefinesinin birinci ve ikinci kaptanlarını gösterebiliyordu. Bunlar biraz uzakta durarak taifelerin hareketına nezaret ediyorlardı. Tevşîm mevzuaları arasında bu kadar hakiki vakalara ait resimlere tesadûf etmek istisnai bir şeydir. Fakat hiç şüphe yok ki en ibtidâ-i bir kitap

[281] ölen ve vücûd-ı beşer üzerinde temaşalı bir takım manzume ve vakayi resimleri yapılmış, bunlar hatırlatılmıştır.

Gerek sabit gerek ayrı müzeyyenatın hastalığa, nazara karşı bol bol isti'mâl edildiğini gösteren misaller hiçte nadir değildir. Brezilyanın içlerinde Xingu kabilesindeki müzeyyenatta itikadat-ı batılanın tesirâtı, yakılmak imkanı olmayacak bir surette meşhud oluyor. Orada çocuklar ve gebe kadınlar, yani tesirata karşı bilhassa muhtac-ı himaye olan kimseler, diş; kemik, boncuk gerdanlıklarla bilhassa tezyîn edilir. Bu yerliler arasında profesör Fondan Şitayn'nın, sair kabilelerde tesadüf edilen bazı tedhin usülleri görmüştür. Derinin şedait-i hevaiyeye veya böcek sokmasına karşı sırf ameli bir maksatla yağ veya toprak ile tela edilmesinden başlanarak nihayet beden üzerinde kozmetik ile resim yapılmasına kadar ileri gidiliyordu.

Lippret'in nazar-ı dikkati celbettiği bir sebep yukarıda bahsedilenlerin kaffesinden ihtimâl ki daha mühimdir. Taksim-i amalîk ileri gitmemiş olması hasebiyle bir millette herkes bizzarure az çok birbirine benzerse fertlerin sabit bir benlik, arkadaşlarından kolayca kabil-i tefrîk bir şahsiyet sahibi olmak için şiddetli bir arzu hissedecekleri zannında bulunuyor. Bu arzu ihtimâl ki Lippret'in düşündüğü gibi felsefî bir şuûrun vücûd bulması [282] ve artması keyfiyetinde haiz-i tesir olmuştur. Fakat sırf ameli bir nokta-i nazardan da pîş-i mülâhazâya alınabilir. Silahlar ve aletler üzerine yapılan müzeyyenatın ekseriya onların sahiplerinin bir alamet-i farikası hizmetini görmeleri gibi beden üzerindeki müzeyyenattan, ictimâî ve siyasi nokta-i nazardan, o meziyeti hamil kimsenin tayin-i hüviyetine hadim birer vasıta olabilirler. Mesela Maurilerin Moko resimleri hakikatte, kanunen tanınmış alametler gibi isti'mâl olunuyordu ve bunların kopyaları ve sâikin üzerine imza yerine rabt ediliyordu. İster faydacılık ister felsefî izahat kabul edilsin, her halde bedihidir ki cins-i diğerin nazar-ı dikkatini celbetmek ihtiyacı mevcut olmasa idi bile hiç değilse bir dereceye kadar şahsi addolunabilecek bir zevahir vücûda getirmek yolundaki hamla-i deruni muhtelif güzelleşme sistemlerine insanları sevk edebilirdi. Bu suretle, esvab giyen kimseler arasında elbisenin teferruatı ve mücevherat birer alamat-ı farika olmak kabildi. Tevşimi daha göze çarpacak surette çıplak bedeni hafifçe telvin ile iktifa ettikleri yerlerde fark resm-i numuneleri bedene hak edilecekti. Diğer taraftan koyu renkli milletlerde basit şerhalar yapılabilirdi. Siyah kabilelerde ise şerhalar bile fark edilemeyeceği için alamat-i temyiz en iyi usulü saçların tanzimi keyfiyetinde aranmak lazım gelirdi. Kabilelerin birbirleriyle [283] olan münasebetlerinde efrad arasındaki münasebette mevcut olan mülâhazâta tabiyet edecekleri aşîkar idi. Hatta insanların kadın erkek bulunmayıp yalnız bir cins efraddan terkip etselerdi bile kabilelerin yekdiğerlerinden tefrîk ve temyizine medar olacak aynı müşterek ve sabit işaretler, kezâlik ferdî alametler vücûd bulurdu. Bu suretle bir kabilenin efradı müşterek numuneden inhirâflarıyla birbirlerinden ayrılırlardı. Yukarıda gösterildiği vecihle bu alametler, işaretler, cins-i diğér üzerinde bizzarure kuvvetli bir tesir yapmak lazım gelirdi. Binâen aleyh daha ziyade inkişâflarına bir dereceye kadar istifa-i cins hizmet etmiş olabilir. Fakat

her halde bunların, yalnız mülâzemet-i aşikane maksadı için icad edilmiş olduklarını iddia etmek gayr-i kabil gibi görünüyor.

Muhtelif kabilelerde tezyânın bilhassa hoşâ gitmek maksadıyla icra edildiğini gösteren bütün misalleri ta'dad etmeyi zait gördük. Bunları bol bol görmek için ve Westermarck'ın Joest'in eserlerine müracaat etmelidir. Daha şayan-ı dikkat başka misaller, ahiran Finsch, Stirling, Stoke vesaire tarafından zikredilmişlerdir. Cinsî tercihlerin cihan şümûl olduğuna, sanâyi'-i nefîseyi tevlîd ettiğine dair olan nazariyelere karşı bizzarure müteredid ve şüpheli bulunmakla beraber, ferdî beyanatın sıhhatinden şüphe etmeliğimiz için [284] hiçbir sebep yoktur. İcra etmekte olduğumuz taharriyat nokta-i nazarından yalnız şu kadarını söyleyeceğiz ki cins-i diğerin teveccüh ve muhabbetini celbetmek mülâhazâtının tezyânın inkişâfına ne derecelerde tesir göstermiş olduğunu kati surette gösterip tayin etmek kabil değildir.

[285] Onyedinci Bâb

BÂHÎ SANAT

Sanâyi'-i tezyâniyenin istifa-i cinsi ile olan münasebetini tedkik gibi müşkül ve yeis âver bahseden nazar-ı dikkatimizi şiir ve dram sahasına tevcih edecek olursak daha kati bazı neticelere vasil olmaya bihak intizar edebiliriz. Edebiyat sanatının her eserinde mevzu'un ne maksat takip edildiğine dair bir sarahati havi olacağı zan olunabilir. Mamafih, aşağı kabilelerin raksları, şarkıları, pandomimaları bu hususta pek itay-ı malumat etmezler. Birçok sanatkârâne tezâhüratta aşkın bütün safhatıyla temsil ve irâe, tasvir ve tarif edildiği şüpheden azade bir surette iddia olunabilir. Fakat buna bakarak o dramların, pandomimaların, manzumelerin, cins-i diğerin nazar-ı tercihinin celp için vücûd bulduklarına hükmetmeye hakkımız yoktur. Şimdiki devrelerin bâhî sanatını istifa-i cins delili diye irâe etmek pek manasız olur. Bunun gibi, cins-i diğerin huzuruna dair [286] hiç işaret bulunmayan bazı merasimin ve raksların açık saçık sahnelerine dair siyahlar tarafından vuku bulan rivayâtı Darwin'in fikirlerini müeyyed diye göstermekte bimanadır.

Diğەر taraftan, bâhî mevzuaların en ibtidâ-i sanatta pek ehemmiyetsiz bir mevki işgal etmesine bakarak, Spencer'in temâyül ettiği gibi, tekâmül-i sanatta cinsin tesirini tamamen inkar etmek de doğru olamaz. Hatta bâhî rakslar ve manzumeler hakkındaki malumat kıtlığının hakikat-ı halde bâhî bir sanatın mefkudiyyetinden ileri geldiği muhakkak olsa idi bile sırf lirik mahiyette mûsikînin ve raksın gayesi cins-i diğerin tevcih ve muhabbetinden ibaret olduğu iddia edilebilirdi. Bizim derece-i harsımızda vukua bulan ahval-i müşâbih göz önünde tutulacak olursa bidayette hiç bâhî olmayan maksat ve faaliyetlerin mülâzemet-i aşikane müessir bir vasıta gibi kullanılabilecekleri teslim olunur. Mesela bir erkek bedeninin bütün evsâfını ortaya koyan harp raksları cins-i diğeri bittabii pek ziyade cezb ve teshir etmiş olmak lazım gelir. Her ne kadar bu nevi dram sanatı askerî temrin ve cengâverane tahrik ihtiyacından tevlîd etmişse de, kadın seyircilerin

teşvik-i amiz huzurlarıyla inkişâf etmiş olması pek kabildir. Böyle bir tesirin ne gibi ahvalde vukua geldiği ve ne derecede derinlere nüfuz eylediği yalnız bizzat âsâr-ı sanatın yakından [287] tedkikiyle değil daha ziyade bunların ne gibi ahval ve şerait dahilinde icra olunduğunun tahriyatıyla meydana çıkabilir. İbtidâ-i devrelerde şiir ile dram umumiyetle hususi bir vakaya taalluk ettiği için, ahval ve şerait, resim sanatında olduğundan daha ziyade vuzûh ile meşhud olunur.

Mamafih bu kabil bir taharriyata girişebilmek için şayan-ı itimat malumat elde kafi derecede mevcut değildir. Seyahat kitaplarından toplanabilecek raksların ve pandomimaların tasviratında en mühim cihet ekseriya unutuluyor. Bu, oyunlar icra edildiği vakit cins-i diğerin hazır bulunup bulunmadığı noktasıdır. Vahşilerin hâyatı hakkında mevcut malumat-ı umumiyeden şüphe yok ki, bu meseleye dair bazı hükümler istihrac edilebilir. Fakat bu hükümler, yalnız başlarına kafi derecede şayan-ı itimat olsalarda hep birden pîş-i mülâhazâyâ alınınca yekdiğerini nakız bulunurlar. Birçok kabilelerde gerek çalışma gerek eğlence gibi hâyat-ı ictimâîyenin tek mil safhalarında, kadınlarla erkeklerin birbirlerinden kati surette ayrı bulundukları düşünülürse, sanâyi'-i nefise üzerinde kadınların tesiri olmayacağına dair bir delil elde edilmiş olur. Bittabi istifa-i nazariyesi maruzları bu delilden istifade etmişlerdir. Vagnerin, en ilk raksların bâhî pandomimalar olduğu yolundaki iddiasına karşı Gurney'in en başlı itirazı [288] bu idi. Fakat Darwin nazariyesi taraftarları kendi iddialarını etnolojiye ait vakalara istinat ettirebiliyorlar. İbtidâ-i rakslar ve pandomimalar hakkında en tam izahatı havi olan Velaşk'ın ibtidâ-i Primitive Music eserinde bu nokta pek vuzûh ile meydana konulmuştur. Muharir, raks esnasında kadın ile erkeğin birbirlerinden ayrı bulunduklarını gösteren birçok misal ta'dad ettikten sonra diyor ki: "mamafih, her iki cinsin birlikte raks etmeleri bir kaidedir" sonra bu iddiasını teyid için daha birçok misal gösteriyor. Çok kere bâhî bir vasfa malik oldukları aşikar surette görülen bu rakslar ya kadın ya erkek beraber oynanıyor, ya bir cinsin huzurunda diğ cins tarafından oynanıyor. İşte bu surette vakayi' birbirini nakız ve cerh ediyor. Bu tezdad ise etnoloji delailine bina-i kanaat etmek isteyen kimseler için yorucu bir şeydir. Bu kadar yekdiğerini nakız, karma karışık vakalar üzerine sağlam bir hüküm istinat ettirilemez. Binâen aleyh sanâyi'-i nefise üzerinde cinsî tesiri, eğer vakaları tasnif ile her kümeyi birbiriyle mukayese için başka bir çare bulunmasa idi, ilannihaye hal edilmeden kalırdı.

Böyle bir tasnif lazım olduğu kadar kabil-i icradır da. Yalnız, gösterilen misallerden her birini ayrı ayrı, yakından [289] tedkik etmek icap eyler. En çok şayan-ı dikkat birçok kabileler hakkındaki malumatımızın adem-i kifayesi hasebiyle, mucib-i memnuniyet bir netice istihsali büyük müşkilat ile muhattır. Herhalde bu eserimizde bütün bu taharriyat-ı mufasssala girişmemizin imkanı yoktur. O kadar çok münakaşa edilen bu meselenin çare-i hallini hangi tarîkte aramak lazım geleceğine dair bazı muhtâsâr izahat ile iktifa edeceğiz.

Darwin'in "menşe-i beşer"i aleyhinde dermiyân edilen itirazat arasında Hudson'nun tenkidatı kadar meseleyi tenvîre hadim bir şey yoktur. Hudson, Darwin'in dünyanın her tarafından birbirleriyle münasebeti olmayan birçok vakaları bir yere topladığını, bu vakaların muhtelif envâ-i

talik ettiklerini, halbuki bu envâ-in efal ve hareketını, ahlak ve adatını yakından tetkik etmediğini söylüyor. Hayvanata taalluk eden hususatta böyle bir tetkikin gayet müşkül olacağı aşıkardır. Çünkü hayvanların hâyat-ı ictimâîyeleri henüz kafi derecede malum değildir. Hele alem-i hayvanat müntesibi olmayan biri için bu misalleri tasnife kalkışmak pek cüretkârâne bir hareket olur. Binâen aleyh hayvanlara ait sanattan bahsederken böyle bir imkanı bile kaale almadık. Mamafih kati surette değilse de her halde bir ihtimâl olmak üzere denilebilir ki hayvanların raks ve mûsikî yolundaki tezâhüratlarıda mensup oldukları nevilerin şerait-i ictimâîyelerine [290] tekabül edecek surette bir takım kümelere tasnif olunmak kabildir. Yalnız bir dişi ile iktifa eden kuşların, Müller bîrâderlerin sözlerine itimat etmek lazım gelirse, daha çiftleşme mevsiminden evvel intihab ettikleri dişilerini eğlendirdikleri terennümat, numuneleri arasında büyük bir müşabehet vardır. Diğer taraftan, müteaddid dişilere malik olan sair kuşların ateşin tezâhüratları, kendilerini göstermeleri ile bu ahengdar nagamât arasında büyük bir tezat göze çarpar.

Bu tesadüflerden umumi bir netice çıkarmak ne kadar cüretkârâne bir hareket görünürse görünsün, insanlarda istifa-i cinsiyetten bahsedildiği zaman mülazamet-i aşikanenin muhtelif şekilleriyle o anda hükümran olan ictima-i müessesat arasındaki irtibatı araştırmak behemahal elzem görünür. Bu lüzumu Darwin bile tamamiyle takdir ediyordu. Fakat, halefleri bunu pek ihmal ettiler. Darwin'in efkârı münakaşa ettikleri sırada barbar Malaylarla mütereddi Polonezyalıları Vedaler, Fiejenler gibi ibtidâî kavimler diye telâkki ederek karma karışık vakalara istinaden bu efkârı müdafaa veya cerhe kıyam ettiler. Eğer ileriye sürülen misaller hars derecesi nazar-ı dikkate alınarak güzelce tertip edilirse bu karışıklık bertaraf edilecek olursa etnoloji delailinin çürüklüğü zail olur. [291] Sanatın, cins-i diğerin tececcüh ve muhabbetini celp için kullanılması inkişâf-ı ictimâîyede bir merhale-i mahsusanın vasf-ı mümeyyizini teşkil ettiğini gösterecek delail vardır. Tezyîn keyfiyetini siyasi yahut ictimâî esaslara istinad ettirmediklerini, binâen aleyh sırf hoşâ gitmek maksadını takip eylediklerini bihakkın zannedebileceğimiz bazı kabilelere Polonezyalılar, Malaylar ve Hindistanda bazı milletler arasında tesadüf olunur. Berchan, tevşimatta tatbîk edilen resimlerin hadd-ı zatında hiçbir ehemmiyetleri olmadığına bedenin tezyîn edilmek istenilen mahalini süslemeleri maksatı temine kafi geldiğine, yani tevşimin gayesi sadece tezyînden ibaret bulunduğu dair olan beyanatı başlıca Polonezyalılar misaline istinat ettirmektedir. Raksa gelince, Tahiti'de Araeviler tarafından gayet celb-i dikkat bir raks icra edilmektedir ki bunun gayesi, seyircilerde tahrîkât-ı bâhiye vücûda getirmekten ibarettir.

Malum olduğu üzere barbar zenci hükümetlerde, Şimalî Afrika'nın Müslüman cemaatlerinde, kezâlik Türkiye'de, İran'da, Çin'de ve Japonya'da icra edildiği şekilde "şark" rakısı, erkek seyircileri mütelezziz etmek için bir kadın tarafından yapılan büyük bir maddi aşk padomimasından başka bir şey değildir. Mamafih birçok ahvalde rakkaseler sınıf-ı ictimâîyeden haric [292] tutulan bir takım kadınlardır. Bunlar rakslarını para mukabilinde icra ederler.

İstandiyan adalarında sakin yerlilerde bâhî raks ile istifa-i cinsi arasındaki münasebet daha sıkı gibi görünüyor. Hindistan kabilelerinde, Mondarilerde, Razalarda, Kulhalarda, Suntallarda, Buyallarda, Şukmalarda, Kyungatelerde mülazemet-i aşikane sanat ve faaliyet-i bediîye ile meşbu'dur. Oralarda elan bazı köylerde kadim Hint masallarında ve manzumelerinde gördüğümüz cinsten romantik bir aşk mevcuttur. Buya delikanlıları genç kızların karargahını ziyaret ederler. Kızlar bunları şarkılar ve rakslarla karşılarlar. Mösyö Dalton'un ifadesine nazaran "bütün gün aşikane için birbirleriyle ahd-ı peyman etmiş bulunurlar" Buya kabilesinde "ahd-i izdivaç usüllerinden" biri rakstır. Kadın erkek karşı karşıya geçerek raks ederler ve irticâlen aşk şiirleri söylerler. Aynı eğlencelere Bandikarlarda ve Hovonlarda da tesadüf edilir. Diğer taraftan Hovonların ve mandorilerin senelik yortularında istifa-i cinsiyenin pek göze çarpan bir şekli meşhud olur. Bu yortularda çılgınca müttehicane rakslar, rezilane mütecavizane sözler, safahat ve rezaletler birbirlerine karışır.

Bu rakslar esnasında irticâlen teganni edilen şiirlerde, Darwin [293] şüphe yok ki kendi nazariyesinin şiire kabil-i tatbîk olduğuna dair gayet kanaat-i bahş bir delil bulurdu. Aşkın mahsul-ı ilhamı olan şarkılar arasında Kovangata delikanlıları ve genç kızları tarafından hasat zamanı teganni edilen manzumeler kadar halisane ve aynı zamanda nazik hissiyatı ifade edenine pek nadir tesadüf olunur. Bu kabilelerin bir manzumedeki kudret-i teshiriyeye ne büyük bir kıymet atfettiklerini anlamak için Şokmaların kendi köylerinde ancak dini evsâfa haiz şarkılar terennüme müsaade ettiklerini göz önüne getirmek kafidir. Delikanlıların serbestçe şarkı söylemelerine müsaade edilirse kızların ahlakı bozulur diyorlar. Mamafih Şokmalar ahlak kaedelerinin gevşediği Ceglistan'da yaşadıkları zaman şiirlerini biraz daha serbest bırakırlar.

Hangi kabilelerde raks aşk ifade ederse orda umumiyetle bâhî bir nevi şiire tesadüf edildiğini söylemek zait olur. Cavanın ve Sumatranın Malay kabileleri tarafından yapılmış bâhî şarkıların nefis numunelerinden bazıları tercüme olunmuştur. Bazılarında tamamiyle bediî bir surette görülüyor ki bu şarkılar kadınların teveccüh ve muhabbetini kazanmak vasıtası olarak kullanılıyor. Mamafih bazılarında da maksatlarının ne olduğuna dair hiçbir hüküm vermemek daha makul görünüyor. Her halde, Malezya da toplanan manzumeler arasında aşk mühim bir mevki işgal etmektedirler. Hem [294] bu yalnız Malaylarda değil Tagallar, Algoralar, Batuklar, ilhde de böyledir.

Avusturalyalı şairler raks şarkılarından bazılarında sevgililerinin cazibelerini, letafetlerini tasvir ve tarif ediyorlar deniliyor. Fakat biz, sevgililerine doğrudan doğruya tevcih edilmiş hiçbir manzume bilmiyoruz. Tahiti'de, Newzelanda da bâhî şiir evsâfına dair kati beyanata tesadüf etmedik.

Bâhî bir lütuf ve teveccüh celb vasıtası olmak üzere şarkı isti'mâl edilmesinin en halis, an hakiki misallerini bazı Amerika milletlerinde görürüz. Cinsler arasındaki münasebette kendileri için rakslı eğlenceler pek büyük bir ehemmiyet-i haiz olan İrokavalar bir genç kızı kulübesinden çıkarıp bir telâkkigaha getirmek istedikleri vakit kulübenin önünde terennüm edilen bir şarkının yaptığı

tesiri pek ala takdir ederler. Kadim Meksika'da ve Peru'da bâhîyane şiir pek çok incelmşti. Şüphe yok ki oralarda şarkı ve mûsikî mûlazemet-i aşikane kullanılıyordu. Fakat barbar olmakla beraber vahşi olmayan bu kavimler ibtidâ-i insanların bulundukları dereceyi çoktan geçmişlerdir.

Muhtelif kabileler hakkındaki vukufumuz arttıkça bâhî sanat hakkındaki mütâlaatta mühim tashihat icrasına lüzum gayr-i kabil-i inkardır. Mesela Vadler, Fuijyenler gibi hakikaten [295] ibtidâî olan kabilelerden ilham-ı aşkın mahsulü olan manzumeler toplanabilir. Kezâlik, raksın ve teganniyenin şimdiye kadar siyahların keşfe muktedir olmadıkları derecede bâhî ameli temine hizmet ettiklerine de keşfetmek belki kabil olabilir. Fakat umumi hükümlerin taharriyatı müstakbele neticesinde değişmesi ihtimâli pek azdır. Darwincilik hikmet-i bedaiyenin başlıca barbar milletlerin mahsûlât-ı sanatı üzerine istinad ettiği aşikardır. Bu milletlerin şerait-i ictimâîyeleri ise bâhî sanatın inkişâfı için gayet müsait bulunmuştur. Eğer en ibtidâ-i kabilelerde bu faaliyet-i sanatkârâne mevcut olduğuna dair hiçbir malumatımız olmasa idi bu mütâlaa merdud olmak tehlikesine maruz bulunabilirdi. Fakat, Fuijyenlerin arasında binnisbe inkişâf etmiş dini dram hatta belki de bazı an'anevi esâtîrî şarkılar görünmüş olduğu, Vadlerde dini olması kabil bir raks ile muhtelif sihr-i amiz manzumeler bulunduğu, Buşımanların, resim sanatında mahir oldukları gibi hayvanların pandomima vasıtasıyla taklitinde büyük bir dram kabiliyeti gösterdikleri şayan-ı hayret kabiliyet gayet fakir bâhî şiirleriyle kuvvetli bir tezad vücûda getirdiği için, hasılı sanatın dine, itikadat-ı batılaya, an'aneye müstenid şekilleri en aşağı vahşilerde bâhî eserlere gayr-i inkar bir surette faik bulunduğu için [296] sanatın mukaddematı "hoşa getmek suretiyle cezbetmek"ten ibaret olduğu iddiası etnolojiye istinaden teyid edilemez.

Bittabi Fuijyenlerin, Vadlerin, Buşımanların ve emsallerinin ibtidâ-i insanlar addedilemeyecekleri hakikatte mütereddi numunelerden ibaret oldukları yolunda bir itiraz dermiyân edilmesi kabildir. Hatta, şimdi en aşağı kabilelerde görülen izdivaç adetleri vesair ictimâî müesseseler bu şekillere vasıl olmadan evvel sabit bir çiftleşme mevsimi esnasında bütün erkeklerle kadınlar arasında karma karışık bir münasebet mevcutiyeti bâhî bir sanat vücûda getirmiş olacağı da söylenebilir. Bu kabil muhakemeler, nasıl bir kıymeti haiz olurlarsa olsunlar, her halde istifa-i cinsiyenin tevellüd-i sanat yolundaki tesirini tarihe istinat edilerek ispat edilemeyeceğini tazmin ederler. İbtidâî bir heyet-i ictimâîyenin ne halde bulunmuş olacağı meselesi henüz suret-i katiyede halledilmiş değildir. Fakat, ilk izdivaç adetleri, Darwin'in zannettiği gibi olsa bile mûlazemet-i aşikane o meçhul devre-i tekâmülde sanat vasıtasıyla icra edilse bile, el-yevm mevcut kabilelerden bir kısmında bâhî celb-i teveccüh keyfiyetinin şiir ve dram şekillerinden arı olması Darwin'in esasını mühim derecede takyid ve tahdid eder.

Darwin nazariyesinin cazibesi bittabi pek aşikardır. Hayvanların "sanatkârâne faaliyetlerinde istifa-i cinsiyenin oynadığı mühim [297] rol meydana konulunca aynı esas insanlardaki müşâbih faaliyetlerde tatbîk edilmek için bittabi bir meyil hissedilir. Bâhî tercihin tesiri biyolojiye ait bir keyfiyettir ve bu itibar ile ictimâî ve dinî sebeplerden daha cihan şümul bir esastır.

Her ciheti şamil ve muhit olan bu izahatı bütün sanat sahnesine tatbîk etmek ne kadar haiz-i muhasenet olursa olsun, vakaların birer birer tavsîf ve tasviri suretiyle vukua gelecek tahkikat bizi istifa-i cinsi ameliyesine yardım veya mümanaat eden ictimâî tesirata atıf-ı dikkat etmeye mecbur eylemek lazım gelir. Her şerait-i ictimâîye tahtında inkişâf eden derece-i taliyede bir takım evsâf-ı cinsiye ve faaliyetler bulunduğu şüpheden azadedir her iki cinsin de her yerde şahsî tercihler taht-ı tesirinde kaldıkları aynı derecede muhakkaktır. Fakat bittabi bu tercihler suret-i katiyede sabit izdivaç adetleri neticesinde kadın ile erkeğin serbest bir intihab yapmalarına imkan kalmayan heyet-i ictimâîyelerde mühim birer amil diye telâkki edilemezler. Diğer taraftan, gerek Tahiti’de olduğu gibi ahlak bozukluğundan, gerek Müslüman memleketlerinde olduğu gibi tadid-i zevcad usulünden, yahud Hindistan’ın muhtelif kabilelerinde olduğu gibi hür ve şairane şerait-i hâyatiyeden dolayı bir kadının yahud erkeğin teveccüh ve muhabbetini celp yolundaki teşebbüsler hiçbir kayd ve şart tabî bulunmazlarsa bu şahsî tercihler [298] hususî ve birbirinden farklı vesait-i cezb ve teşhir vücûda getirirler.

Heyet-i ictimâîyenin bâhî sanat üzerindeki tesirini tamamen izah etmek için eserimize çizdiğimiz hududlardan harice çıkmak icap eder. Eserinde, gerek en son ve en yüksek derecede inkişâf etmiş, gerek en ilk bütün safhatı tekâmülü ihtiva edecek bir muharir lirik şiirin izdivaç adetlerinde vukua gelen tahvil ile birlikte nasıl değişmiş olduğunu mufasssala izah etmek isterse felsefî sanata şayan-ı dikkat bir bâb tahsis etmek mecburiyetinde kalacaktır. Tarihi milletlerin sanatı tedkik olunduğu sırada, tadid zevcat taraftarı şarkılar ile aşk hakkındaki fikirleri, hiç değilse resmen tadid-i zevcat taraftarı olmayan izdivaç müesseselerinin taht-ı tesirinde bulunan Avrupalılar arasındaki tezat, bir takım manidar ve istifade-i bahş mukayeselere zemin teşkil eder. Hatta asrî sanatın hududları dahilinde bile heyet-i ictimâîyenin o mütenevvi’ hâyat-ı cinsiye şekilleriyle muhtelif sınıfları arasında aynı derecede istifade bahs bir mukayese yapılabilir. Asrî bazı misalin şiiriyenin evsâf-ı mümeyyizesi olan o şayan-ı hayret derecede rakik farklı romantik ifadenin yüksek sınıf-ı ictimâîye hüküm ferma hâyat-ı cinsiyenin şerait hususîyesine ne azim derecede bağlı olduğunu göstermek [299] kader mucib-i merak bir iş olamaz. Hiçbir zaman kafi derecede takdir edilememiş olmakla beraber her halde gayet kuvvetli diğer bir amil-i ictimâî olmak üzere, asrî heyet-i ictimâîyenin amakı hafayasındaki o gizli tadid izdivaç ve zevcad hiç şüphe yok ki hikmet-i bedâiy’ mefhûmları ve sanatkârâne faaliyetler üzerinde icra-i tesir ediyor. Cinsî hamlede bir inkisame sebep olmakla bu şerait öyle mefkurevî ve bedîî bir aşk edebiyatı tevliid etmiştir ki bu inkisâb mesut olmayan milletlerde hiçbir zaman nümayan olmazdı, hatta anlaşılamazdı. Diğer taraftan, müteganni izah olduğu üzere, öyle bir edebiyat ve sanat vücûda getirmiştir ki bunun kasdî kabalıkları yalnız mütemaddi milletlerin ve romantik tezâhüratıyla değil ibtidâ-i kabilelerin gayet safdilane mahsûlâtıyla da şiddetli bir tezat teşkil ediyor.

Burada şu mütâlaât-ı umumiyeyi serd etmekten fazla bir şey yapamayız. Kari’lerimiz, asrî sanata bu mütâlaâtımızı tatbîk ederlerse isabetini takdir ederler. Mamafih etnolojiye müstenid sanatın hududları dahilinde – yani bir taraftan ateş araziyesi diğer taraftan Kadim Meksika

tarafından temsil edilen tekâmül safhaları dahilinde – asri sanatın daha zengin ve daha yüksek surette birbirinden farklı mahsûlâtında tezâhür eden umumi kanuni müeyyed delail-i kafiye bulunabilir. Aşk her ne kadar esasen bir his olmak [300] itibarıyla mütarrid ve tek bir şey ise de tezâhüratı, şerait-i hâyatîyenin tahviline göre daima değişir. Temelleri biyolojiye müstenid olmakla beraber ânâtını daima sosyoloji tesirâtı tayin eder. Bütün bu ânât hesaba katılmayacak olursa istifa-i cinsiyenin sanat üzerindeki tesirâtına dair hiçbir şey söylenemez.

Bu bâbdaki mütâlaât bizi öyle bir takım neticelere isal etti ki haiz oldukları menfî vasıftan dolayı hiç de şayan-ı memnuniyet addedilemezler. Her şeyden evvel gösterildi ki sanatkârâne faaliyetler, cinslerin evsâf ve müzeyyenatını meydana koymak itibarıyla, cins-i diğer üzerinde bizzarure bir tesir cazip icra etmek lazım gelir. Psikoloji nokta-i nazarından, ibtidâ-i kabilelerde tesadüf edildiği şekilde muhtelif eşkal-i tezyînin böyle bir cezb vasıtası olmak üzere gayet müessir olmaları icap edeceğini ispat ettik. Fakat diğer taraftan, birçok ahvalde esvabın ve tezyînatın asıl menşei, cinsler arasındaki münasebete talik ettirilmeden de tamamen kabil-i izah olduğunu kabule mecburiyet hissettik. Bu suretle hangi kabilelerde cins-i diğerin tevaccüh ve muhabbetini celbetmek arzusunun bir sebeb-i sanat gibi telâkki edilebileceğini kestirmek için dram ve şiir sanatlarını yakından tedkik etmek lüzumu hasıl oldu. İstifa-i cinsi hakkındaki âsârda tadad edildiği üzere etnoloji delail-i umumi bir netice istihsaline imkan veremeyecek [301] derecede natamam ve çürük göründü. Bu bâbdaki malumatı sıkı bir hadde-i tedkikten geçirmek ve misalleri tasnif etmek icap etti. Muhtelif ahvalin kaffesine kabil-i tatbîk olacak ve her şeyi izah edebilecek umumi bir esas yerine birçok esbâb ve şerait karşısında kaldık. Bunların her biri ayrı ayrı tedkik edilmek ve birbirlerine karşı ehemmiyetlerini mukayese olunmak isterdi akide perestane bir neticeye isal etmeyen münakaşatı semeresiz addeden bir muharir o kadar münakaşa edilen bu bahsi tekrar mevzu mukal etmekle hiçbir şey kazanmamış olduğumuzu belki söyleyebilir. Mamafih şu kadar diyebiliriz ki tefehhusatımız tekâmül-i sanat üzerinde cinsî tercihatın ehemmiyetini kati olarak takdir edebilmek için bize bir imkan temin etmemiş ise de sanat ile güzellik ve cinsî arasındaki irtibatı bir dereceye kadar tenvîre ihtimâl ki hizmet eylemiştir.

İstifa-i cinsiyenin kendi tesirine gayet müsait olan şerait dahilinde bile haddi zatında hiçbir güzellik vasfı halk edemeyeceğini gördük. Cinslerden birinin perverde ettiği tercihatın ne türlü bir mefkure tevlîd edebileceğini gerek ibtidâ-i kabilelerde gerek en medeni milletlerde bais olduğu o çirkin tağyirat-ı bedeniye ile pek güzel anlaşılır. Nerde müsait hâyat vasi ve amel şeraiti tesiriyle insanın bedeninde ve hareketinde güzellik yani [302] letafet ve ahenk inkişâf etmişse orada bu evsâf her iki cins tarafından icra edilen istifa hasebiyle bittabi cinslerin serbesti intihaba malik oldukları yerlerde icra-i tesir edebilir. Bu tetkikat işte bu suretle öyle umumi bir neticeye bizi sevk ediyor ki gelecek bâblarda muhakemenin bunu teyid edeceğini ümid eyeriz. Bu netice ise güzellik ve sanat meselelerinin hâyat-ı ictimâîye mesele-i umumiyesinden hiçbir zaman kabil tefrîk olmadığından ibarettir.

İstifa-i cinsiyenin yalnız gayr-i medeni insanlarda şerait bilhassa müsait olduğu zaman sanatkârâne faaliyetler tevliid etmiş olduğunu göstermeye çalıştık. İstifa-i cinsi her yerde faaliyet-i sanatkârâne sebebi olmak üzere icra-i tesir etmez. Fakat rakipler arasında hiçbir müsabaka olmayan yerlerde bile cinsi “heyecanlar” yine sanatkârâne bir ifade bulabilirler. Hasılı istifa-i cinsi bâhî sanatın “bir” sebebidir. Fakat bunda başka sebep yok değildir. Kadınları intihab hususunda büyük bir serbesti olmazsa bittabi erkekler bâhî celb-i teveccüh maksatı uğrunda hususi faaliyetlerde bulunmaya o kadar az mecburiyet hissederler. Fakat kadınların istifayı teshîl veya reddetmek suretiyle ırkın zevahiri ve faaliyetleri üzerinde icra-i tesir etmekten mahrum oldukları yerlerde bile sevk-i tabîîye müstenit mahcubiyetleri bazı bâhî [303] ikna vasıtalarına lüzum gösterilebilir. Yalnız insanlarda değil birçok hayvanatta bile meşhur olan muhtelif cinsten nevâziş hareketleri bu maksada hizmet edebilirler. Fakat ibtidâ-i insanlarında kuşlar gibi dişilerin muvaffakatını kazanmak için şarkı ve raks çarelerine tevessül etmesi muhtemeldir. Çiftleşmeye tekaddüm eden bu faaliyetler bittabi dişilerin istifasında rûçhani temin etmeye matuf faaliyetler kadar tekâmül için haiz-i ehemmiyet olamazlar. Fakat yine büyük derece-i inkişâfa vasıl olabilirler. Bilhassa mütereddi kabilelerde bâhî raksların müessir bir vasıta-i tenbih gibi kullanıldığında şüphe yoktur.

Mamafih bâhî rakslarda, pandomimalarda ve manzumelerde biyoloji fevaiti aramak lazım değildir. Çiftleşme ile müterâfik bulunan kuvvetli heyecan gerginliği sada veya hareket vasıtasıyla bir nevi sükun aramak lüzumunu hissettirmek icap eyler. Diğer taraftan, bu tezâhürat teşârûktarîkiyle evvelce merbût bulundukları, hazz-ı âver ihya edilir. Cins-i tehyicat ibtidâ-i insanların hâyatında vukua gelebilecek gayet kuvvetli hatta sükûnperver kabilelerde en kuvvetli bir his olduğu için diğer bir meserred ve galeyanda bu ibtidâ-i ihtirasın ifadesini istiare edecektir. Malum olduğu üzere medeni milletlerde bile şiddetli bir hazz bâhî evzâ’ ve etvâr ile ifade edilmeye meyyal bulunur. [304] Bazı ahvalde, mesela gayr-i tabîi tehyicat-ı diniyede gayet kuvvetli bir heyecan haletinin bütün hâyat-ı fikriyeyi durdurarak insanı hakikatte bir takım hamelat galebe-i hayvaniye pençesinde bıraktığı zannolunabilir. Heyacanî dinlerin müfritane sufilikleri insanın içinde uyuklayan hayvaniyeti meydana vurabilir. Bu hayvaniyet ancak yüksek melekatin daimi müdahalesiyle bir kontrol altında tutulmak kabildir. İyi bir haber alan kimselerin birbirlerini kucaklamak yahut öpmek için bir meyelan hissettikleri bazı ahvalde bir teşârûkameliyesi vukua geldiğine ihtimâl vermek daha tabîi görünür. Her iki takdirde de medeni insanların psikolojisi bâhî raksların neden dolayı ibtidâ-i kabilelerde hatta hiç münasebet olmaz gibi göründükleri ahval ve şeraitte bile o kadar umumi surette cari olduğunu bize anlatmaya kafidir.

Sanattaki bâhî sâikleri etnoloji nokta-i nazarından tafsil ve tadada girişmek zaidir. Yukarıki bâbda söylediğimiz vecihle bir takım kabileler vardır ki seyyahların ifadatına nazaran celb-i aşk manasında bâhî bir sanattan mahrum oldukdan başka aşkın bir mevzu-i sanat olmasında hiç müsaade etmezler. Fakat bu malumat noksanında umumi bir netice çıkarmaya kalkmamak daha doğru olur. Bâhî sanat cinsiyet hâyatına merbût her şey gibi etnoloji muharirleri tarafından çok kere istihfaz edilmiştir. [305] Savage, Elis, Wyatt Gill, Romilly ve daha birçok muharirler tafsil ve izahı

pek nazik ve mugayyir-i edep olduğundan dolayı bu kabil pandomimaları sükût ile geçiştirmekte bir mecburiyet görürler. Vadler hakkında verdikleri tafsilatın gayet tam olmasına pek gayret eden Sarasin birâderler bile hiç zevk ve raksı göremediklerini fakat bu bâbda bir şey de sormadıklarını kemal-i saffetle itiraf ediyorlar. Binâen aleyh bu gibi noktalara daha az riayetkâr bir seyyahı şimdiye kadar meçhul kalmış bazı bâhî Buşiman veya Andamana rakslarını şarkılarını ileride tasvir etmesi müste'bîd görülmemelidir. İbtidâ-i insanların hâyatına daha ziyade malumat istihsal edebilmesi ümidi pek kuvvetlidir. Çünkü birçok kabilelerde münasebet-i cinsiyeye ait hususat "tabu" (haram) addedildiği gibi beyaz adamlardan suret-i mahsusada ketm edilmektedir.

Diğer taraftan ibtidâ-i sanat da bâhî unsura fazla bir kıymet atfedilmiş olması da pek muhtemeldir. Raksları ve dramları tasvir ederken seyyahların kullandıkları mugayyir-i tasvir edep ve haya tabirlerinin mevzu-i bahs olan oyunların bâhî bir mahiyetinde oldukları manasını tazmin edip etmedikleri caî sualdir. Hatta medeni bir seyirci için bir pandomima gayet bi-ahlâkâne görünse [306] bile bu intiba onun hakiki manasını anlamaktan ileri gelebilir. Hiç şüphe yokki muhtelif kabilelerin lisanlarını ve adetlerini bilmemek çok kere yanlış tefsîrâta meydan açmıştır. Seyyahların hikayelerini bilâ tenkid kabul etmemekliğimizi bize ihtar eden Reeves kendi tecrübelerine istinaden böyle bir hatanın bariz bir numunesini irâe etmiştir. Samoa'da Mekes denilen kısa dramların oynanmasında hazır bulunduğu zaman gerek kendisi gerek refikleri oyunculardan birinin mugayyir edep ve haya hareketından pek sıkılmışlardı. Mamafih yerlilerden muahharen öğrendi ki o şayan-ı muaheze olan pandomima bir çanak içine balık toplayan bir kadının hareketını irâe ediyordu.

İbtidâ-i sanat hakkında tavsifi ve tasviri tedkikatı icra edilirken bittabi etnoloji misallerinin bu adem-i kifayesi tamamen hatırdâ tutulmak iktiza eder. Felsefi tedkikat için icap ettiği tarzda umumi netayic münferid bazı misallerde vukua gelecek tashihattan müteessir olmaz. En muhtemeli şudur ki her kabilede o kabilenin halet-i ictimâîyesinden ve istifa-i cinsi şekillerinden müstakil olarak bâhî hisleri daima kendilerini herhangi bir tarîk ile ifade etmişlerdir. Şerait-i hâyatiye tahvil ettikçe bu ifade tarzları da bittabi sanat için az veya çok bir ehemmiyet iktisap eylemişlerdir. Nerde harp bir kabilenin bütün dikkatini kendisine celp [307] ediyorsa orada bâhî mevzuları hiçbir vakit sanatta galip mevki işgal edememişlerdir. Nerde, mesela, rivayete nazaran Avusturalya yerlilerinde olduğu gibi haysiyet mefhûmu muhabbet ve aşk hislerinin ifadesine bir mania teşkil ediyorsa orada aşk neşedelerine ve rakslarına umumi sanatta alenen tesadûf edilemez. Diğer taraftan Tahiti'deki gibi cemaatlerde bâhî bir edebiyat pek terakki eder. Kamçateka'da olduğu gibi manzumeler umumiyetle kadınlar tarafından tertip olunan yerlerde mevzuların bilhassa aşktan, nefretten, şikayetlerden, ümitlerden terkip etmesi pek tabidir. Bu vakalar o kadar bedihi şeylerdir ki ispat eylemeye ihtiyaçları yoktur.

Galip ve hükümferma olan din veya itikadat-ı batıla mefhûmlarının tesiri ise bu sosyoloji avamilinin tesirinden daha ziyade şayan-ı dikkattir. Yukarıda da söylendiği vecihle cinsi tabu birçok ahvalde bâhî şiirin ve raksın umumi bir sanat haline gelmesine mani olmuştur. Fakat dinî vaziyet sistemleri dolayısıyla bu bâhî sanatın tevsî' edilmesi misallerine daha çok tesadûf edilir. Bu da

ibtidâ-i sanatı bizim hiss-i hayamıza dokunduğu zaman ahlaksızlıkla ithama kalkmakta ihtiyat göstermemiz için bittabi ayrı bir sebep teşkil eder. Ecdad prestîje ait dini heykellerde görülen mugayyir-i edep ve haya vasıfların hiç şüphe yok ki çok kere ciddi manayı timsalleri vardır. Bazı kabilelerde başka zaman [308] suret-i katiyyede memnu olan bir takım mugayyir-i edep ve haya pandomimalar cenaze merasiminde itikadat-ı batıla yüzünden mevki icraya konulur. İhtimâl ki çok kere nişanlanma merasime müterâfik bulunan mugayyir edep ve haya oyunların ve şarkıların altında sihre ait bir takım mefhûmlar gizlidir. Akamete karşı bir tedbir olmak üzere birçok kavimlerde tatbîk olunan drama ayinlerinde bu esasa gayr-i kabil-i inkar bir surette göze çarpmaktadır. Sihir ve tabiat hakkında ruhculuk mefhûmları birbirleriyle imtizac ederek bâhî pandomimaların ziraate ait ayinlerde mühim bir mevki ihraz etmelerine sebep olmuştur.

Resim ve edebiyat sanatının maksat ve gayeleri itibariye hiç de bâhî addedilemeyecek olan bütün bu tezâhüratlarını aşağıki bâblarda tedkik edeceğiz. Bu münasebetle yalnız Afrika ve Avustralya da gençlerin büyükler arasına karışmaları vesilesiyle icra edilen tabiatperestane dramlardan bahsetmek lazımdır. Erkeklerin karargahına yapılan ve delikanlıyı erkeklik hâyatının bütün sefahatına agah kılan oyunlarının bittabi mugayyir-i edep ve haya her vasfı iktisâb ettiğini söylemeye hacet göremiyoruz. Fakat bizim nokta-i nazarımızdan bu kadar mucib-i istikrah ve nefret olan pandomimalar bazı kere muhafaza-i ahlak vasıtası gibi mümayan olmaları pek şayan-ı dikkattir. Mathews, Kamila ruilerdeki “Bura” merasimini tarif ettiği sırada bu pandomima oyununun delikanlılara, erkeklerle [309] münasebet-i cinsiye fazihâtından ictinap etmeyi öğretmek maksadına mebnî oynandığını söylüyor. Birçok vahşi kabilelerin düştükleri ahlaksızlık derecesini bilen bir kimse kabilelerdeki ihtiyarların gençleri bu fazihattan vaz geçirmek üzere bu kadar katı çarelere tevessül ettiklerini pekala takdir eyler. Mathews’in izahatını, insan Kamile rüilerinin gayr-i kabilelerdeki meşabe ayinlere de tatbîk etmeye meylediyor. Mesela Amazduların ancak son derece mütereddi milletlerde kabul olabilecek hâyat-ı diniyeye idhal merasimi aynı faraziyeye göre kabil-i izahdır. Şayan-ı dikkatdir ki Kamilerviler kendilerinin, o mugayyer-i edep ve haya sanatlarını müdafa için Fransa’da onsekizinci asır edebiyatını müdafa maksadıyla serd edilen aynı mütâlaâtı dermiyân ediyorlar. Her iki takdirde de gerek ibtidâî gerek medenî cemaatlerde bâhî sanatın o mefrûz netayic-i hasenesi pek teraddüd ile telki edilebilir. Rakslar, dramlar, şarkılar yalnız havasa ait ezvakdan bahsettikleri zaman çok geçmeden fikri tecessüsleri sa’y ü amel hevesini mahv ve izale ederler. Afrika sekinesi hakkında herkesten daha salahiyetdarane söz söylemek haklı olan Henri Johnstın bülûğ zamanlarında Afrika gençlerinin inkişâf-ı fikriyesinde görülen ani tavakkufın o devirde maruz bulundukları tahrîkât ve tenbihat-ı [310] cinsiyenin fevkaalede ziyade olmasından ileri geldiğini beyan ediyor. Birçok vahşi kabilelerde aynı sebep yani bâhî telkinat ile dolu bir sanat ve ictimayı bir hâyat icra-i tesir ettiği cihetle Kid’in ahiran bahsettiği bir vakaya aynı vecihle izah belki kabil olur. Bu vaka ise ibtidâ-i kabilelerdeki çocukların bidayetteki talim hususundaki istidadı harikuladelerine rağmen bülûğ devresinden sonra beyaz adamlardan geri kalmaları keyfiyetidir.

Bazı kuvvetli milletlerin mesele-i kadim-i Maurilerin bâhî tahrîkâta kasden hadim bir sanatın inkişâfına mani olmak yolundaki akim fakat şüphe yok ki samimi temayyülleri bu suretle haklı görünüyor.

311 Onsekizinci Bâb

SANAT VE SA'Y Ü AMEL

Bâhî sanattan bahsettiğimiz sırada sanat ile idame-i nevi arasındaki irtibattan çok uzaklara ayrıldık. Hâyat-ı cinsiyeleri kısa ve sabit bir çiftleşme mevsimine inhisar eden hayvanlarla ibtidâ-i insanlarda iş ne merkezde olursa olsun el-yevm mevcut kabilelerde bâhî hislerin suni surette tahriki biyolojiye müstenid bir lüzum değildir. Sanat nerde bilhassa bu maksata hizmet etmişse ırk üzerinde hiç de hüsn tesir husule getirmemiş olduğunu gösterdik. Yukarıki bâbda en göze çarpacak misallere mütereddi kabilelerin mahsûlât-ı sanatkârânesinde tesadûf edilmiştir. Hiç şüphe yok ki bu kabileler daha az bozuk komşularıyla mücadeleye girecek olsalar muhafaza-i hâyat mübârezesinde malup çıkacaklardır. Bütün bu misaller sanat-ı terakkiye bir amil diye telâkki eden bazı feylosoflara hak veriyorlar. 312 Mamafih meseleye yalnız bir taraftan bakmak neticesinde verilen bu hükmü şimdi serd edeceğimiz mütâlaâtın çürütmeye kafi geleceğini ümit ederiz. Muhtelif hars safahatından birtakım misaller getireceğiz ki bunlar sanatın mübâreze-i hâyatında müsait bir amil olmak sıfatıyla haiz olduğu ehemmiyeti meydana koyacaklardır.

Herhangi bir faaliyetin pandomima ile taklidi bir temrin ve tenbih olmak itibarıyla ileride aynı faaliyetin cidden icrası keyfiyetini teshîl etmek lazım geleceği aşîkardır. Mesaili hâyatın en mühim efaline oyun sayesinde alışan fertler ve milletler mübâreze-i hâyatta büyük, gayr-i kabil-i inkar bir tefevvük-i ihraz edilir. Profesör Gross'un hayvan ve insan oyunları hakkındaki büyük eserlerinin intişarından sonra bu noktayı izaha kalkışmaya hacet kalmamıştır. Bu güzide psikoloji alimi hâyatın ispor şeklindeki temsilatının tekâmül nokta-i nazarından haiz olduğu kıymeti, ırsî ve sevk-i tabîîye müstenit hamlelere istinat ettirmiştir. Bu suretle yalnız uzviyet dahilindeki fazla kuvvete bir mecra temin etmeye hizmet eyleyen oyun hamlesi yerine hâyat üzerinde mühim bir tesiri müsbet icra eden bir faaliyet mefhûmu ikame eylemiştir. Diğer taraftan taharriyat-ı mükemmelesi neticesinde kemal-i vuzûh ile ispat ettiği oyun ile sanat arasında samimi bir irtibat vardır. Topladığı misallerin büyük bir kısmı dram sanatı tezâhüratının 313 bütün teknik evsâfını camidirler. Gross'unda söylediği vecihle sevk-i tabîîye müstenid faaliyetleri bedîi faaliyetler haline kalbetmek için yegane lazım olan şey oyuncularda fikrî menfaatten arî bir bedîi dikkatin inzamından ibarettir. Bu istihalenin ne suretle vukua gelmiş olduğu keyfiyeti hiç şüphe yok büyük felsefe-i sanat sisteminde tedkik edilecek bir meseledir. Profesör Gross'un şimdiye kadar neşredilen âsârı bu felsefe-i sanat sistemi için bir medhal teşkil etmektedir. Binâen aleyh biz yalnız ibtidâ-i sanatın tedkikatı bu mütâlaâtı ne kadar teyid ettiğini meydana koyacağız. Oyun yahut sanat ile

hâyatın meşagil-i ciddiyesi arasındaki irtibatı müşahede için muhtelif kabileler o muhtelif tarz-ı hâyat numuneleriyle büyük bir imkan hazırlarlar. Gerek çocukların oyunları gerek büyüklerin raksları ve pandomimaları hemen her yerde muhtelif cemaatler arasında hakim ve galip olan faaliyetlere tekabül ederler. Şimalî Amerika yerlileri Malaylar, Mauriler, Vasatî Asya kabileleri ve daha sairleri hep cengâver milletlerin başlıca eğlenceleri muharebe hareketi için bir hazırlık teşkil eden temrinlerden yahut muharebe hatıratından ibaret olduğu hakkındaki kanun-ı müeyyid misaller gösterilir. Bir harp raksı yahut bir muharebe taklidi onların yalnız umumi eğlencelerinin değil, devlet merasimlerinin de an'anevi bir numunesini teşkil eder. [314] Bu noktada Dahumanın resmi raksları kadar belîğ bir misal bulunamaz. Bu rakslara ne suretle başlarsa başlasınlar, daima memleketteki en büyük ictimâî icraatın - yani kafa kesmenin - taklidi ile nihayet bulurlar. Mübâreze-i hâyat insanlara karşı değil tabiata karşı vukua geldiği yerlerde bu askerî oyunların yerini avcılığa, balıkçılığa, ait bir pandomima işgal etmek adetidir. Şerait-i hâyatiye kolaylaşınca sa'y ü amelin bu temsillerin milli sanatta ehemmiyetleri gaib ettikleri görülüyor. Talpin menbit bir arazıdan hiç zahmet çekmeksizin gıdalarını istihsal eden Polenezyalıların zengin ve mütenevvi eğlenceleri ile rakslarında ve pandomimalarında bile daima "yiyecek bir şey bulmak için elzem olan sanatları" icra eden fikir tariniyerilerin eğlenceleri birbirleriyle mukayese ediyor. Fakat şayan-ı dikkattir ki o "mesut adalar" sekanı bile dram oyunlarına kürek çekmek, harp etmek vesaire gibi müşterek mesai taklitlerini idhal ediyorlar. Daha yüksek derece-i inkişâfta, taksim-i ameli neticesinde hususi muamelat vücûda gelen yerlerde bütün bu muhtelif hareketler, Peru'da ve krun vasatî Avrupa'da olduğu gibi gayet makbul birer pandomima mevzu-i teşkil ederler. Bu temsillerin, bir temrin sıfatıyla hiçbir hususi kıymetleri bulunmasa idi bile sa'y ü ameli ile hazz arasında bir teşârûk vücûda getirmelerinden dolayı sa'y ü ameli, [315] emeği daha az menfur bir hale sokarlardı. Mübâreze-i hâyatın icap ettiği emekleri işte bu suretle, asri sanâtcılık devresi müstesna olmak üzere, her merhale-i harsta sanat tarafından oldukça teshîl edilmişlerdir.

Sa'y ü amelin hiy'ni icrasında buna müterâfik bulunan sanatkârâne faaliyetler ihtimâl ki oyunlarda ve dramlarda sa'y ü amelin taklidinden ziyade haiz-i ehemmiyet bir tesir göstermişlerdir. Bu nevi rakslar ve şarkılar profesör Gross tarafından bir dereceye kadar ihmal edilmiş olduğu için onları biraz yakından tetkik etmek lazım geliyor.

Kelimenin asıl manasıyla bir fiil ve hareket raksları ve şarkıları denilebilecek olan tezâhürat-ı sanatı tedkik ettiğimiz vakit dikkatimizi iki muhtelif nokta-i nazar arasında taksim edeceğiz. Evvela, ferdin sa'y ü amelinin tanzim ve tenbih ihtiyacı; sâniyen, muhtelif fertlerin sa'y ü amellerini te'lif ve teşrik ihtiyacı her iki cihette de sanat, ibtidâ-i kabilelerde bu noktadan pek büyük bir ehemmiyeti haizdir.

Malum olduğu inkişâf fikrinin aşağı derecelerinde ani adlı emeklerinin kuvveti, terbiye görmüş insanlardakine nispetle pek azdır. Broca'nın tecrübeleri gösterdiği zekaları biraz gayret görmüş olan işçiler, yalnız maddi mesai sarfına alışmış amelelere nispetle dinomemetrede daha yüksek bir [316] derece irâe edebiliyorlar. Kuvvetleri Fere tarafından tetkik edilen zenciler

Avrupalıların çok dününde kalıyorlardı. Bu tecrübelerde yerlilere yeni ve alışmadıkları bir takım hareketler icra ettirildiği için, psikoloji aletlerinin işaretleri bu esbâptan dolayı biraz hakikatın dününde telâkki edilmek lazım gelir. Mamafih, bu tecrübeler umumi bir psikoloji kanunu meş'ur gibi telâkki edilebilirler. Yerlilere iş tevdi etmiş Avrupalıların kaffesi tarafından serd edilen şikayette bu tecrübelerin netayicini teyid eder. Esirciler yerlilere karşı yaptıkları muameleleri mazur göstermek için onların çalışmak hususundaki betaatlerinden defaatle bahsetmişlerdir. Hatta gariptir ki bazı kabileler atâletlerini bizzat itiraf ederler ve “kanlarını biraz harekete getirmek için” bilihtiyar kendilerini kamçılırlar.

Mamafih Rengger'in tarifatında görüldüğü vecihle Avaranilerin betaati ve hissizliği istisnai ve marazi bir şeydir. Fakat sanki her kabile kendilerini sa'y ü amele teşvik için bazı vesait icat etmişlerdir gibi görünüyor. Yalnız, bu vasıtalar Avrupalıların kendi amellerine karşı isti'mâl etmeyecekleri şeylerdir. Mamafih bunların seyircilerin kırbaçları kadar müessir olabileceğini Salvado ispat ediyor. Avustralya yerlilerinde yaptığı tecrübelerin tefsilatı pek hoştur. Diyor ki : 317 “onları teşci” ve çalışmaya teşvik için pek çok kere raks şarkıları terennüm ettim. Kendilerini çalışmadan zihnen ve bedenen yorulmuş bir halde yere yatarken görürüm. Fakat bizim en münteşir ve en makbul bir raks şarkısı olan “ makyelu - makyelu”yu söylediğimi işitir işitmez nakabil mukavemet bir hamleye tabiiyet ediyor gibi ayağa kalkarlar, benimle beraber şarkı söylemeye başlardı. Hatta kemal-i şevk ve neşe ile raks ederlerdi. Hele beni de sair vahşiler gibi kendi aralarında raks eder görürlerse birkaç dakika rakstan sonra onlara mingü ! mingü! diye bağırdım. Bu, bizim cesaret ! kelimesinin yerini tutar bir şeydir. Bu teşvikten sonra yavaş yavaş yeniden çalışmaya başlardı. Makyelu raksı kendilerine yeni cesaret, yeni kuvvet vermiş gibi taze bir gayret ile işlerine devam ederlerdi.”

Tabi' atâletlerine galebe çalmak mecburiyetinde bulundukları vakit vahşilerin daima bir şarkı söylemeye başladıkları, dünyanın birçok yerlerinden toplanacak misallerle irâe edilebilir. Birçok ahvalde, Salvado'nun hikayesinde olduğu gibi, ihtimâl ki bedâyette sırf eğlence maksadına matuf olan sözlerden ve ahenklerden bir kuvvet buluyorlar. Fakat, amelelerin her yerde kendilerini hususi teşvik şarkılarıyla tahrik ve tenbih ettikleri malumdur. Uzun 318 ve mütereddi bir işte istihdam edildikleri zaman, şarkı ve vasıtasıyla zahmetin tahfif edilebileceği her yerde takdir edilmiştir gibi görünüyor. Bu sa'y ü amel manzumelerinin kısm-ı azamı, ihtimâl ki büyük bir meziyet-i şiiriye veya mûsikîye malik değildirler. Fakat bu, onların tekâmül nokta-i nazarından haiz oldukları ehemmiyet-i azimeye hâlel getirmez. Lisanın, ibtidâ-i insanlar tarafından çalışma esnasında çıkarılan seslerden inkişâf ettiğine dair Noiré tarafından dermiyân edilen nazariye, ister doğru ister yanlış olsun, herhalde hiç şüphe yoktur ki en basit ve ihtimâl ki en lirik şiir numunelerinden bazılarına, işçiler tarafından iş esnasında terennüm edilen kısa manzumeler arasında tesadüf edilecektir. Bu kabil şarkıların bais oldukları tenbih izaha hacet kalmaksızın takdir edilebilir. Fakat, kuvvet vermek yolunda haiz oldukları iktidar, birçok kabilelerde müşahede ettiğimiz mûsikî intibaatına karşı heyecanı tesir kabiliyeti pîş-i mülâhazâyâ alınırse daha vazih

surette idrak edilir. Bu kuvvet-i bahs olmak meziyetinden başka mûsikî, nazımdar anasırlarının tesiri dolayısıyla sa'y ü amel hareketlerinede tanzim eder ve binâen aleyh sarf edilen kuvvetede tâsârruf icrasını temin eyler.

İş şarkıları güftesi, işin kendisine taalluk ettiği zaman bu şifahi telkinatta tesiri takviyeye hadim olur. Silah [319] ve alet ameli esnasında, kayık yapıldığı sıralarda ve emsali ahvalde terennüm edilen şarkılardan çoğunun sihirkarlık maksadıyla vukua geldiği şüphesizdir. Fakat “şiir-i sihr” fikrinin kelimelerdeki kuvve-i telkiniyeye dair bir psikoloji tecrübesinden neşet etmiş olduğu meydandadır. Polenezzya’da kezâlik kadim Finlandiya’da kayıklar, işçiler tarafından “kayık yapma şarkıları” terennüm edildiği zaman daha iyi surette yapıldığına, hiçbir itikad-ı batıla düşmüş olmadan pekala inanabiliriz. Yalnız, sihrin, kullanılan malzeme üzerinde değil çalışan kimse nümayan olduğunu kabul etmeyi tercih eyleriz.

İş rakslarının psikoloji tesirlerine akıl erdirmek daha kolaydır. Harekat-ı mükeddema hatta bir gayeye tevcih edilmemiş olsalar da daima sonraki efal ve hareketi daha müesser bir hale sokarlar. Bir golf oyuncusunun hareketi buna pek güzel bir misal teşkil eder. Lagrrauge’in söylediği gibi bu hareketlerin tesiri her azılı taklis için elzem olan hararet ve gayret-i hayvaniyeyi inkişaf ettirmektedir. Bunun için, bu hareketlerin şekilleri sabit ve birbirlerinden farklı bir hale geldikleri zaman tesirleride bittabi daha ziyadeleşir. Husussı bir hareketi icra etmek için vukua gelecek her teşebbüs sayesinde öyle bir hareket fikri gitdikçe daha vazih bir hal alır. Bundan [320] dolayı bu suret-i zihniyenin kuvve-i muharekesi çoğaldığı cihetle hareket-i nihaiye daha büyük suhulet ve müesseriyet ile icra edilir. Bu kanunun isabeti tecrübî psikoloji ile de ispat edilebilir. Fere dinamometreye ait tecrübelerinde ikinci tazyikin daima birinciden ziyade olduğunu müşahade etmiştir. “Birinci tazyik, hareketin suret-i zihniyesini takviye etmek gibi bir tesir gösterir (1)” diyor. Bu psikoloji vakaları hakkında hiç nazârî bir malumata malik olmayan alelade kimseler herhangi müşkül bir hareketin evvel emre bir taklidi yapılmasından çıkacak tesirat-ı hasaneye her zaman tecrübe edebilmiştir. Eserlerine artık son gayret itmamı sarf etmek üzere bulunan işçilerde yahud yeni, alışılmış bir marifeti icraya çalışan bir pehlivanda daima müşahade edilen o tecrübe taklitleri işte bundandır.

Hareket his ve idrakının psikolojisi, yukarıda izah ettiğimiz vecihle, aşikar surette gösteriyor ki başka adamların efal ve hareketide böyle bir teşvik ve tahrik tesiri yapabilir. Zannederiz ki golf oyununu bir ustadan talim eden herkes bu tecrübeyi nefsinde icra etmiştir. Jimnastiğe ve ispora yeni başlayanlar, dikkatlerini muallimin numune olarak irâe ettiği oyunun müteakip hareketleri üzerinde temerkuz ettirmekle o yapacakları

(1) Fere : Sensation et mouvement

[321] temrinin intibasını bütün vücûdları üzerinden ahzederler. Suret-i zihniye bu suretle vuzûh ve kuvve-i muhareke cihetinde kazanır. Ondan sonra hareketler adeta bir makine tarzında icra edilir.

Her günkü hyatın psikolojisinden istiare edilmiş olan bu me'luf vakalar, neden dolayı vahşı kabileler arasında praesul "elebaşı" usulüne o kadar çok tesadf edildiğini bize izah ederler. Hasat gibi, kürek çekme gibi mteadid ellerin birlikte çalışmasını icap bir iş görüleceği zaman ele başı olan kimse, diğer adamların yapacakları hareket silsilesini bir raks yahut pandomima ile ire eder. Bu oyundaki telkin tesiriyle diğer işçilere gayret gelir. Mamafih sa'y  amelin tanzimi keyfiyeti bu tahrik ve teşvikten daha ziyade haiz-i ehemmiyettir. Bunu da şarkıdaki ve rakstaki nazmın unsuru temin eder.

Yukarıki bbların birinde nazmın muhtelif fertler arasında heyecan bir vahdet husule getirmek itibarıyla hikmet-i bedyi' için ne büyük bir ehemmiyeti haiz olduğunu uzun uzandıya şerh etmiştik. Bu münasebetle şurasını da söylemek isteriz ki sabit bir taksim zaman keyfiyeti müşterek faaliyetede teshl eder. Tarihi nokta-i nazardan meselenin bu ameli safhası şüphe yok ki en çok haiz-i ehemmiyet olan cihettir. Nazmın his ve idrakını hikmet-i bedyi' itibarıyla vazifesi nazariyeciler için ne kağer esaslı ve ibtid-i olursa [322] olsun, bu melekenin inkişfı faydacılık cihetindeki muhasenattan dolayı vukua gelmiş olması daha muhtemeldir. Hiç şüphe yoktur ki en ibtid bir adam bile arkadaşlarını kendi heyecanlarına teşrik ihtiyaını duymuş ve bu maksatla heyecanlarının ifadesine sabit bir şekl-i nazımdar vermiş olabilir. Fakat, bu taksim zamanı bir nazım olarak his ve idrak edebilmek, şarkıda ve raksta ona yakından tabiyet etmek iktidarı, doktor Valeşek'in söylediği gibi, eğer faaliyet-i mşterekeyi teshl etmek suretiyle idame-i invaa pek ziyade hidmet etmese idi bu yüksek derece-i inkişfa vasıl olamazdı. Mteadid işcilerin birlikte çalışmasına lüzum gösteren her sa'y  amelin gayet iyi bir surette icra edilebilmesi fertlerin müşterek bir nazmı yakından takip etmelerine mütevakkıf bulunduğu aşıkardır.

Binen aleyh, hiç şüphe yoktur ki, Spencer'in dediği gibi, Nil Nehri zerinde Arap ve Nubyalı kayıkıların beceriksizlikleri birlikte hareket etmek yolundaki kabiliyetsizliklerinin neticesidir. Arap tercümana atfen beyan edildiği vecihle yüzlerce yerlinin yapmaya uğraştığı bir işi birkaç Avrupalı yalnız o birlikte çalışma bilmek yolundaki kabiliyetleri dolayısıyla birkaç dakika içinde ikmal edilebilirler. Mamafih müşterek mesaede bu kabil bir kabiliyetsizlik aşağı kabileler arasında pek istisnai bir şeydir. Bazı [323] kabileler, mesela garb Afrika'da iftci zenciler, Malay ve Poleynezyalı kayıkçılar mesailerindeki şayan-ı hayret intizam ile meşhurdurlar. Diğer taraftan, bütün siyahların bu intizamı o işleri yaparken söyledikleri nazımdar bir şarkının neticesi diye izah ediyorlar.

İş şarkıları ve raksları numunelerinin en barizlerine Oşeanya kabilelerinde tesadf edilmesi pek manidar bir şeydir. Sair itibar ile de sanatın inkişfına gayet müsait bulunan ada hyatı fertler arasında daha sıkı bir iştirk-ı mesaiye ihtiyaç göstermiştir. Sandal rakslarının, kayık şarkılarının bu kadar inkişfı bundan ileri gelmiştir. Kürek çekenlerin hareketleri müşterek ve sabit nazımlara göre bu sayede tertip ve tanzim edilebilmiştir. Hyatın tarzı nerde cemaatce müşterek mesaiye ihtiyaç göstermişse aynı mecburiyet orada da, az çok büyük bir nisbette olmak üzere, aynı netayici husule getirmiştir. obanlıkla yaşayan kabilelerde mühim tezhrat sanata sebep olmaması bu kabilelerde

fertlerin kimseden yardım görmeksizin iş görebilmelerindeki imkandan ileri gelir. Diğer taraftan, zirai heyet-i ictimâîyelerde medeni milletlerin halk edebiyatında o kadar çok gördüğümüz ziraiyat ve hasat şarkıları yahut raksları vücûd bulmuştur. Harp ise, sair hâyat meşgalelerinin hepsinden ziyade kabile efradı [324] arasında faal bir insicama lüzum göstermiştir. Askerî müessesatın sanat üzerindeki tesiri birçok nokta-i nazardan o kadar mühimdir ki bunu ayrı bir bâbda tetkik etmek iktiza eder.

[325] Ondokuzuncu Bâb

SANAT VE HARP

Spencer “sosyoloji esasatı” eserinde harbin tesirat ictimâîyesini gayet itina ile tedkik etmiştir. Muhtelif kabilelerde hâyat-ı ictimâîye numunelerini şerh ve birbirleriyle mukayese ederek her tarafta askerî adatın nasıl hürriyet-i ferdiyeyi tenkise ve idare-i merkeziye kuvvetini tezyide meyyal olduğunu göstermiştir. Sosyoloji muharirlerinden bir çoğu da, kabilelerin insicama dahiliyesinin bilhassa tedafi-i makasid uğrunda yapılan tertibat ihtiyacından ileri geldiğini müşahede etmişler ve bu bâbda arız ve amîk tefsilata girişmişlerdir. Fakat bütün askerî milletlerde müşterek olan bu hususiyatın inkişâfında sanatın hassasına ihtimâl ki kafi derecede atıf-ı dikkat olunmamıştır. Halbuki efal ve hareket ve hissiyat “cihetinde kabilenin vahdetini teshîl vasıtası olmak itibarıyla mûsikî ile raks, cengâver cemaatlerde sosyoloji nokta-i nazarından bir ehemmiyet müstesna-i haiz olmak iktiza eder.

[326] Binâen aleyh harbi i’tiyâd edinmiş olan milletlerde pek terakki etmiş şarkılı bir raksa tesadûf etmeğimiz tabidir. Gerek şimalî Amerika yerlileri gerek Dahomalılar rakslarındaki askerî intizam ile meşhurdurlar. Fakat aşağı kabileler arasında hiçbir yerde zaman hissi o son derecede cengâver Maurilerde olduğu kadar incelmış değildir. Harp rakslarındaki şedîd ve azgın hareketlere rağmen, raksa iştirâk edenlerin kaffesinin evzâ’ ve etvârı mutarrid ve muntazamdır. Cruise’nin ifadesine göre, hepsinin parmaklarının en hafif bir hareketi bile hem zenandır. Hatta Bidwille’nin sözlerine itimat etmek lazım gelirse hepsinin gözleri bile birlikte kımlıdır. Mauriler derecesinde cengâver olmayan sair bazı Polenezya kabilelerinde gayet mahirane raks ederler. Prusyalılarda bile görülmeyen bu derece-i intizam ve katiyetin askerî muhesanatı olmasa idi kabil-i temin olmayacağı aşîkardır. Kafferilerin rakslarındaki intizamı da insan aynı sebebe atfetmeye mütemayil bulunuyor. Bunların rakslarındaki o şarkı ile hep birden icra keyfiyeti komşuları silahperver Hotantoların eğlenceleri ile büyük bir tezat teşkil eder. Hotanto rakslarında herkes ayrı ayrı kendisi için raks eder.

Nazımdar mûsikînin harpte de müştereken sırf mesaiyi ciddi surette teshîl ve temin ettiği aşîkardır. Faaliyette de mûsikînin [327] ve bilhassa alet ile yapılan mûsikînin aşağı derecat-ı inkişâfta harp ile sıkı bir irtibat haiz olduğunu görürüz. Mamafih askerî mûsikînin, kezâlik askerî şiir ve raksın başlıca ehemmiyetleri bir vasıta tanzim olmalarından değil bir müşevvik tesirini icra

etmelerinden münbais olduğuna hüküm etmek daha tabidir. Birçok kabileler vardır ki hiçbir inzibat askerî kaidesine riayet edemezler gibi görünür. Fakat, en aşağı vahşilerin o ustûlsüz ve ehemmiyetsiz muharebelerinde bile mûsikî, şarkı ve raks cesaret ve kuvvet telâkki için bir vasıta olmak üzere isti'mâl ediliyor. Bu askerî teşvikatın psikolojisi bittabi sanata müteallik sanatın psikolojisinin aynıdır. Fakat, umumi esasat, bu hususi nevi faaliyete tatbîk edildikleri zaman büyük bir vuzûh ile nümayan olurlar.

Hepsinden evvel, tahrik ve teşvik ihtiyacı hiçbir zaman bir adamın açık bir mübâreze hâyatını tehlikeye koyacağı vaktini kader-i azim olamaz. Bir adam çalışırken kendi fitrî atâletine galebe çalmak mecburiyetindedir. Halbuki harp ettiği zaman, daha büyük bir mana olan korkuyu mağlup etmek mevkiinde bulunur. Avam edebiyatının romantik fikirlerinin hilafına olarak, ibtidâ-i insanlar, arzî teşvikat ile teşci edilemeyecek olurlarsa, cesur değil korkaktırlar. Mamafih bu korkaklık askerî teşkilat [328] noksanıyla izah edilebilir. Muntazam bir ordunun iyi talim görmüş askerlerinin birbirleri üzerinde mütekabilen yaptıkları tesir-i mezahûrat ortadan kalkacak olursa şahsi cesarete ihtiyaç pek hissedilir. Medeni harplerde, muhafaza-i nefis sevk-i tabîyesiyile bir askerî vazifesi arasında bir mübâreze vukua gelmesinin onu kati bir inzibatın tesiri sayesinde alınır. Vahşilerin harblerinde ise aynı itaat ve zabt-ı nefis kuvvetlerine itimad edilemeyeceği için tehlike şuûrunu mahvederek bu tezaüf hadd-ı asgariye indirmek mecburiyeti vardır. Gayet şiddetli tahrîkât ve tenbihat vücûda getirerek tehlikeyi ve ölümü unutturabilmek zaruretinin temini vasıtalarını aramak işte bundan ileri gelir.

Korku tesirinden başka, adam öldürmek vazifesi öyle bir iştir ki, mahiyeti iktizasî olarak, itidal dem ile icra edilemez. Tehlike unsuru bulunmayan yerlerde bile, mesela silahsız bir düşman öldürüleceği yahut işkenceye tabi tutulacağı zamanlarda, vahşiler doğrudan doğruya işe girişmezler. Başlar başlamaz, kanın manzarası yahut muzafferiyet gururu gibi gerek fikri gerek maddi avamî tarafından bir nevi sarhoşluk husule getirilir. Fakat mütemeddin cemaatlerde olduğu gibi ibtidâ-i cemaatlerde de vahşilerin o kadar arzu ettikleri bu sarhoşluk en aşağı kabilelerde bile ihzâr-ı bir takım mesai sarf edilmeden [329] kabil-i temin değildir. Zalimlik ihtirası da aşk ihtirası gibi en yüksek, en pür vücûd ve galeyan şekillerinde pek büyük bir tesir-i fikriye malik olduğu için ruhî kabiliyet hususi bir surette takviye edilmezse sahai husule çıkamaz. Fakat, bâhî hislerin terakki-i inkişâfat ile gitdikce hususi bir mevzu teşkil etmeleri gibi, zalimlikte cengâver kabilelerde milli ehemmiyeti haiz bir heyecan olmuştur. Binâen aleyh, mukatele meyelanı, ictimâî olmaya yani aynı zamanda müteaddid fertlerde mevcut bulunmağa kabiliyetlidir. Harbin kabilelerde bir mevzu-i sanat olmak itibarıyla aşktan çok ziyade haiz-i ehemmiyet olmasının sebeplerinden biri işte budur.

Bazı kabileler vardır ki onlarda askerler sihr-i âlûd vasıtaları ile cesaret sahibi olmaya, kana susamaya çalışırlar. Bazı müesser merhemlerle vücûdu tala etmek, yahut yeni kesilmiş bir öküzün çiğ çiğ etlerini yemek gibi tedbirler buna bir misal teşkil eder. Bazı kerede ihtimâl ki aynı tesir sihr-i âlûd temin etmek üzere bütün bedenlere müşterek bir resim tevşim olunur. Fakat bu kabil merasimin ne kadar müesser olacağı farz edilse de vahşiler o pek sevdikleri teşvik ve teşci'

vasıtaları olan mûsikî ile raksı ihmal edecek derecede bunlara ehemmiyet atfetmezler. Yaptıkları sihirlerle ve ayinlere itikad eden kavimlerin itimadları ve cesaretleri ziyadeleşeceği şüphesizdir. Fakat bu [330] telkin tesiri muharrik raksların ani ve psikolojiye müstenid tesirleriyle mukayese edilirse ancak bilavasıta tahkik edilebileceği teslim olunur.

Avam halk hikayeleri bizi Şimali Afrika yerlilerinin muharebatında mühim bir rol ifa eden garib harp rakslarına alıştırmıştır. Bu pandomima tahrikâtı esaslı noktalarda her yerde birdir. Afrika ve Oseanya kabilelerinde olduğu gibi klasik edebiyatta tasvir edilen vahşi milletlerde de bunların aynı evsâfı haiz oldukları görülüyor. Rakslar hakiki bir mübârezenin hareketlerini taklit ederek, bir takım coşkun naralar atarak, kulakları patlatıcı gürültüler yaparak, havaya silahlar kaldırarak kendi kendilerini o derece tahrik ederler ki bunun muvakkıt bir delilikten başka bir şeye teşbihi kabil değildir. Amerika milletleri arasında harp raksları ekseriya o kadar büyük bir galeyan derecesine çıkar ki hal-i sulhda oynasalar bile onları uzaktan sakınane ve dostane seyredenler için bir tehlike teşkil eder. Burada - tıpkı mücahede Enlistmentlerinde olduğu gibi - raks herkesi sefer için muharebelere muhtaç olan rûsaya iltihaka teşvik vasıtası olmak üzere kullanılmaktadır.

Bedihidir ki bu kabil pandomimaların tesiri umumi bir tahrik ve teşvike münhasır değildir. Bu yapma muharebeler, sa'y ü amel in ispor [331] vasıtasıyla taklidi gibi, o taklit ettikleri hareketin sonra cidden icrasını teshîl etmek iktiza ederler. Hatta raksa iştirâk etmeyenler bile, sonra kendilerinin hakikatte ecretmeyi mecbur olacakları hareketi evvelden görmek ve bunlara dikkat etmek ile istifade etmiş olacaktırlar. Saf harplerin önünde daima Yakaele raksını icra eden Headhunters'lerin o garip tarz harplerinde bu suretle bidayette fayda üzerine müessis bir hikmet bulunduğu görülüyor. Bunlar Flemenkililerle muharebe ettikleri zaman bile, garip surette giyinmiş bazı rakslar Avrupa askerlerinin mükerrer atışlı toplar üzerine yürümüşlerdir.

Sair vahşi kabilelerde emsali bulunması lazım gelen bu vaka vahşilerin muharebatında pandomima ile teşvik ve tahrikin lazım olduğuna dair en kanâat-bahş bir delil teşkil eder. Şiirde bizzat harp ile bu kadar sıkı surette münesebettar olmamakla beraber yine harp hususunda pek haiz-i ehemmiyettir ve bu ehemmiyet pandomimanınkinden pek az değildir. Bittabi kelimat, efal ve hareketin taklidi gibi doğrudan doğruya ve adeta fizyolojiye müstenit bir tahrik ve tenbih husule getiremez. Fakat, diğer taraftan, sözün zihin üzerindeki tesiri daha büyüktür. Harp şarkılarının telkin hususundaki kudretleri siyahların muhtelif kabilelere verdikleri izahat [332] ile de teyid ediyor. Mesela Avusturalya'da beli bükük dört beş ihtiyar kadın göz yaşlarıyla ve iniltiyle müterâfık bir takım şarkılar terennüm etmek suretiyle kırk elli kişiyi adeta kendilerini gaib etmiş bir hale getirerek ateşe bile saldırtabilirler. Sproat diyor ki : "Ahts'ların vahşi kanı, harp şarkıları teganni edilir edilmez kaynar. Parmakları silahlar üzerinde mütegallisane kımıldamaya başlar. Gözleri vahşiyane parlar" Aşantide ve Yeni Zelenda'da, hasılı hemen bütün cengâver kabilelerde askerî terennümkârlar gerek kendilerini gerek sami'lerini raks neticesinde husule gelen galeyan şedide hemen hemen müsavi bir derecede tahrik edebilirler.

Yukarı ki bâbların birinde tarihi sanatın gurur-ı milliye ne kıymet takdir edilmez derecede azim bir istinatgah teşkil ettiğini söylemiştik. Bu his ise hiçbir zaman harp zamanında olduğu kadar lazım değildir. Geçmiş tarihi hakkında bazı an'anâta malik olan kabilelerde muharebe esnasında yahud harpten evvel bu an'anât askerlere daima hikaye olunur. Tebcil ve takdis edilecek pürşan ve şeref ecdadları olmayan kavimler ise kendi değerlerini meth ve a'la düşmanlarını tezyif ederek aynı itimadı kalplerinde duyabilirler. Hatta Bakairis gibi kabileler bile meydan okurcasına kahramane galeyanlarla kendi kendilerinin cesaretlerini terennüm ederler.

Sahib-i selahiyet erbâb müşahedenin beyanatına göre vahşiler [333] bu kabil şarkıları, korku hissettikleri zaman daha ziyade isti'mâl ederler. Cesaret ifadesi bidayette calî olsa bile bizzarure bazı hakiki gurur veya itimad hisleri uyandıracaklardır. Diğer taraftan tezyif ve istihkar ne kadar cebr tabiatla tevliid edilirse edilsin, hayret ve takdir, gıpta , korku gibi düşkünlük verecek tesirat karşısında sükûnet ve itidali muhafaza edebilmenin en müesser bir çaresidir. Binâen aleyh, mesela Polenezyalıların muharebeye başlarken daima isti'mâl ettikleri tarzda şarkılar ve pandomimalar, muhariblere cesaret vermek hususunda büyük bir kuvvete maliktirler. Bu haricî bahadırılık nişaneleri bir taraftan onları teşci' ederken diğer taraftan düşmanı korkutur. Muharebede muhassım ordular birbirlerinin karşısında ahz-ı mevki' etmiş oldukları zaman bu mülâhazât son derecede haiz-i ehemmiyettir.

Bu şeylere bakılınca sanki istifa-i tabiî insanlarda bahadırılık ve tehdid ifadelerini tahrik ve tenbih ederek korkuya galebe çalmak yolunda sevk-i tabiiye müstenid bir temâyül vücûda getirmiştir denilebilir. Hayvanlar korktukları zaman düşmanlarına karşı kendilerini daha büyük, daha müthiş göstermeye kalkarlar. Bunun korkudan mı hiddetten mi neşet ettiğini bilemeyiz. İnsanlarda karşısındaki düşmana korku tevellidine ve aynı zamanda aynı vesait ile kendi korkularını izale etmeye çalışırlar. Bu keyfiyet vahşi ırklar arasındaki muharebede kemal-i vuzûh ile göze çarpar. [334] Vahşilerde iki muhasım tarafta kendisini müthiş ve cesur göstermeye uğraşır ve iki tarafta birbirlerinden korkuyor gibi görünür. Vahşilerin serdettikleri tehdidat pek müthiştir. Fakat hakiki muharebede pek az kan dökülür. Pek az tehlikeye arz-ı nefis edilir. Cammas'ların muharebatında Wood'un ifadesine göre "söz, silahtan büyük yara açar". İbtidâ-i insanların politikasında blöf yalnız diplomatlar müzakeratına münhasır değildir. Muharebede de mühim bir rol oynar. Yalnız gizlice yapılan baskınlardan değil açık muharebelerde bile hakiki bir şecaat izhar eden kabileler için, bu söz doğrudur. Maurilerin askerî pandomimaları yalnız muharibleri tahrik ve harpteki hareketlerini tanzim eden değil bir Avrupalı'nın teslim ettiği vechile "herhangi bir adamın kalbine dehşet – ilka eyleyen" bu kabil tezâhüratın en iyi bir misalini teşkil ederler. Bunlar bu müthiş tesiri raksa refakat eden gayet çirkin takallusat vechiye ile, gözleri fırıl fırıl çevirmelerle, dil çıkarmalarıyla bir kat daha takviye etmektedirler. Bu hareket, Maurilerce o kadar mühim telâkki edilmiştir ki, vechiye vücûda getirmek ma'rifeti terbiye-i askerîyelerinin bir kısmını teşkil eder. Bu suretle vahşi kabilelerin en cengâverleri, sükûnpever Eskimolar arasında hemen yegane müdafa-i nefis vasıtasından ibaret olma safdilane çareyi [335] istihfaf etmiyorlar demektir. Mauriler, dil

çıkaranın tesiri dehşet ayrına o kadar kanaattırlar ki ihtimâl ki bir te'sir sihr-i alut neticesinde düşmanlarının kuvve-i manevyesini kırarak mızraklarının üzerine bunu hakederler.

Bu resim pandomiması bizi harpte sanâyi'-i şekliyenin isti'malı bahsine sevk ediyor. Resim bile, bilhassa tezyîni şubelerinde, bir dereceye kadar bir vasıta-i teşvik ve teşci diye telâkki olunabilir. Harp için kabul edilen muhtelif tezyînat-ı beden şüphe yok ki cesareti artırmaktadır. Bir eğlence esvabı harp için giyildiği vakit insana bir neş'e ve keyif vermek lazım gelir. Askerî esvablarda pek çok kullanılan kırmızı renk, doğrudan doğruya fizyolojiye müstenit te'sirat ile olduğu kadar teşârik tarîkiyle de insanda gayret ve kuvvet hissi uyandırır. İhtimâl ki, bazı eski muharirlerin söyledikleri gibi, kırmızı rengin isti'malı menfî bir ehemmiyeti de haizdir; yani yaraları ve kanı saklamaya hizmet etmek suretiyle askerî kuvve-i manevyesine hâlel gelmesine, düşmanların cesaretlenmesine mani olur. Her güzel şey gibi, gayet mükemmel tezyîn edilmiş silahlarda sahiplerine kuvvet bahş bir gurur hissi verir. Mamafih, silahları pek çok müzeyyen olan birçok kabilelerin hiade bahadırane olmayan hallerine bakılırsa bunun büyük bir fayda-ı askerîyesi olmadığına hükümedilebilir.

[336] Bayraklar ve saire gibi askeri alametler, bittabi, kabilenin harici timsalleri olmak itibarıyla muharibleri üzerinde bir tesir-i müşvikane icra ederler. Kelimenin asrı manasında o henüz inkişâf etmemiş vatanperverlik hisleriyle barbar milletlerde bile bir bayrağı "harekete gelmiş vatan" temsil ve irâe edebilir. Astekler buzahiran ehemmiyetsiz şeylerin kıymet-i maneviyelerini pek güzel bildikleri için ordularında vazifeleri yalnız "düşmanın gözü önünden cesaretlerini artıracak ve gururlarını okuyacak şeyleri uzaklaştırmak"tan ibaret olan birtakım kimseler istihdam ederdi.

Bittabi , umumiyetel vaki' olduğu üzere, bu harp timsalleri bazı dini yahut sihri resimlerle tezyîn olunursa kıymetleri ve ehemmiyetleri bütün bütün artar. Tersîm edilen şey ister bir evliya sıyanetkâr olsun, ister bir müşrik ma'bud veya sadece tutam bir hayvan olsun, bu resimlerin daima ordu için, kuvvetli bir muzaheret teşkil edeceğine itikad olunur. Muharebe cephelerinde dolaştırılan sanemlerin temin ettikleri muzaheretlere dair mevcut harika âlûd masalların şüphe yok ki bir dereceye kadar esası vardır. Bu da muharibler üzerinde yaptıkları fikri tesirinden ibarettir.

İşte bu suretle tezyînatın, resmin ve heykeltraşlığın [337] cengâver kabilelerde harp kudretini takviye etmek suretiyle büyük bir te'sir icra ettiği görülüyor. Mamafih, aşağı kabilelerde bu sanatkâr düşmanı korkutmak vasıtası olmak üzere takdir edilmektedir. Yukarıki bâbların birinde yapılan mazî tağriyat-ı mahza bu maksatla icra edilmektedir. Başka birtakım muharib kabilelerde, bedenlerini kan kırmızı, siyah ilaahiri; gibi korkunç renklerle bunu yayarak düşmanlarına dehşet salmak isterler. Bittabi şimde çok kere aynı maksada hadim addedilebilir. Vücûda merbût olmayan mezyinat arasında da Alman etnoloji ulemasının "dehşet mezyinatı Schreekschmuck namını verdikleri hususi bir sınıf vardır ki, sırf daha korkunç görünmek maksatıyla takılır. Teliyankiyet'lerin harp serpuşları ve papaunların o garib dış mesleri bu harp tezyînatının en bariz numunelerini teşkil eder.

Mamafih, sanatın bir vasıta-i tedhiş olmak üzere en yüksek derece-i inkişâfına dayaklanır müzeyyen kalkanlarında tesadûf edilir. Hiçbir resim, bu korkunç silahların üstüne teyhin eden resimlerdeki te'sir-i ciddi kadar bir kuvve-i tehditkârâneye haiz olamaz. Kalkanın ortasında daima müttekallis bir ağız vardır ki, her iki çene kemiğinde keskin köpek dişleri çarpar. Bunların üstünde yuvarlak [338] bir göz resmi yapılmıştır. Alelade bunun etrafına karanlık ve açık daireler çizilir. Bazı kere bedenin aşağı kısmı da gayet basitleştirilmiş bir şekilde tersîm edilir. Gökte hiç yoktur. Kollar, bacaklar karmakarışık hatlar içinde tamamen ortadan kalkmıştır. Bu hatlar bütün, kalkanın sathını kaplar. Bu tezyînatın içinde cengâverane mevzu'u bir tarafta tekrar olunur. Köpek dişleri sarkar, kocaman yuvarlak gözleri bunların arasında tehditkârâne bakar. Bu suretle tezyînatın te'siri bile tehdid ifadesinin artmasına hizmet eder. Bu metnin belîğ bir tefsîri olmak üzere bütün kalkan insan saçlarıyla asılır. Bunlar, mağlup düşmanlardan kesilmiş bir nişane-i zaferdir. Bu saçlar o kara, kırmızı, koyu renk resimleri kısmen setrederler. Böylece ta'rif edildiği zaman daha ziyade garip ve anif gibi gelen şu heyet-i mecmua gayet dikkatli bir tenazür dairesinde o garib mevzualarla tezat teşkil edecek vahşi bir güzellik ile yapılmıştır. Tezyînat bu bedîi evsâf dolayısıyla bir sanat-ı nefîse kıymeti iktisâb eder. Bu kıymet se o tezyînatın muhsenat-ı askerîyesinde bütün bütün müstakildir. Dayakların vahşi düşmanlarının muharebede bu parlak gözleri, tehditkâr çene kemiklerini görünce dehşete düşecekleri korkularından kımıldamayacakları kolayca takdir edilebilir. Fakat etnoloji müzelerinin billur dolaplarında duran bu kalkanları [339] rahat rahat seyreden medenî insanlar bile onların taht-ı tesirinde kalırlar. Bu kalkanlar bizi korkutmazsa da, zannolunabileceği üzere sadece gülünç birtakım yüz göz buruşturmaları numuneside addolunamazlar. Hayvanların ihtara hizmet eden elvanında olduğu gibi ibtidâî sanatta ekseriya dehşet hissine merbût bir halde tesadûf edilen o garip bir cins-i güzellikten dolayı hayret ve takdimimizi celbederler.

Vahşilerde sanâyi'-i tezyîniyenin bu şayan-ı dikkat mahsulatı hakkında biraz tafsilat vermeye faydadan hali görmedik. Dayakların bu garip kalkanları, üzerindeki mevzuaların Çin ve Hint sanatından istiare edilmiş olmasına rağmen dayak milleti ve onun muhiti ictimâîyesi hakkında gayet iyi bir fikir verirler. O zamanların vahşi adamları bu sanâyi'-i tezyîniye mahsûlâtında sair yüksek bir şekil sanatta kabil olacağı mertebeden daha mükemmel bir surette kendilerinin bütün o vahşi romantik hâyatlarının hissiyatını ifade edebilmişlerdir. Gizli bir katli bütün efal-ı diniyenin en mukaddesi addeden bir kabilenin duyabileceği dehşet ve müste-i kıtal bu parlak resimlerde şiddetli bir lisan-ı hal ile tekemmül ederler. Fakat aynı zamanda gerek kalkanların gerek dayak sanatının sair âsârının büyük bir sıfat-ı kaşifesi olan zarif şekilleri bütün siyahların müttefikân vuku' bulan beyanatına nazaran bu cesur vahşileri sairlerinden temyiz eden şahsi zerafete tekabül eder. [340] Bu zerafette resimlerin o garib muhteviyat-ı heyecaniyesi gibi, insan başı avlamak yolundaki adetlerden ileri gelmiş gibi görünüyor. Dayak mimarisini bile taht-ı temaddi inkişâfı üzerinde de bittabi icra tesirinden hali kalmamıştır. Nerde derras bir takım düşmanların hücumuna daimi surette intizar edilirse, nerde muharebe ayrı ayrı insanlar arasında musaraaya inhissar ederse orada hareketlerde

çeviklik ve hafiflik mubareze-i hâyat için elzem olmak lazım gelir. Binâen aleyh, bu kavimlerin, aynı faydacılık esbâbının bütün dağ hayvanatında, birçok yırtıcı hayvanlarda tevîd ettiği zerafet-i tabîyyeye ne suretle iktisâb etmiş olduklarını kolayca takdir edebiliriz. Kezâlik vücûd-ı beşerde bu güzellik bir kere istifa-i tabii neticesinde tahdis ederse şekle ve letafete karşı bir dikkat-i bedîiye uyandırmış bu suretle sanâyi’-i tezyîniyenin tezâhüratı üzerinde bilvasıta icra te’sir etmiş olacağını da takdir etmek müşkil bir iş değildir.

Tezyîn o renklerin böyle sosyolojiye müsteneden izahı müste’bîd bir şey olduğu makam-ı itirazda söylenecek olursa derhal Maurilerin o hayret bahş tezyînatı hatırlatırız. Bu tezyînat, cengâver diğer bir kabilenin mizacı gayet bariz bir surette kendisini ifade etmiştir. Maurilerin evlerinin [341] duvarlarında ki o parlak siyah ve kırmızı mezyinat tıpkı Dayak kalkanlarını o garip evicaatı gibi harpten dolayı şedid, kavi ve son derece azimkâr bir hale gelmiş bir millettен neşet etmiş olduklarını gösterirler. Umumi surette beyanı mütâlaa edilirse, hudutta tereküp eden tezyînat gibi gayri şahsi ve heyecandan ari bir sanatta kesb-i tefavet etmiş bir ifade o safi ve meziyyeti aramak manasız olur. Fakat, bu kudretli resimler kaşısında en bitaraf bir seyirci bile burada kendisini kelime ile, sada ile yahut hayal ve tasavvur ile değil sarf-ı hudud ve elvan ile ifade etmiş garip ve pür galeyan heyecanının taht-ı tesirinde kalır. O kadar hâyat ve hareket ile meşbu olan bu kuvvetli darbeler hiçbir zaman sakin ve silahperver kabileler tarafından tevîd edilemezlerdi. Bu şekillerin vahşi ilhamatı, garabeti ancak daimi muharebatta gayet kuvvetli heyecanları mükerrer surette hissetmiş bir millette kabil te’mîn olurdu.

Maurilerdeki sanâyi’-i tezyîniyenin en resmisi, Muku ile Maurilerin heykeltraşlığı ihtimâl ki sıkı surette merbût olmalarından dolayı an’anevi evsâf cihetinde pek sertederler. Bundan dolayı kuvvetli surette bariz bir muhteviyat-ı heyecaniye kabul edemezler. Fakat galeyanı cengâverane arkin mahsûlâtı söylediği vecihle, hâyat-ı [342] askerîye numunesinde raks böyle şayan-ı hayret bir derece-i inkişâfa vasil olamazdı. Mauri usulü harbinin daha muntazam vasıfa haiz olmamasından dolayı adatı askerîye, Dayaklarda olduğu gibi, başlıca fertlerde hareket çevikliği ve güzelliği vücûda getirmeye sa’i bulunmaz. Fakat ressam Earle’ini o kemal-i şevk ve takdir ile vuku bulan tasviratı okunacak olursa askerî adetlerin burada şekli güzelliğin inkişâfı üzerinde icra ettiği te’sir pek güzel takdir edilir.

Dayaklarla Mauriler, mahsûlâtı bedîiyeleri harp hâyatının te’siri altında terakki etmiş vahşi kabileler arasında en bariz iki numune teşkil ederler. Sanatın harp ile olan irtibatını mükemmelen tafsil etmek için şimali Afrika yerlilerini harp şarkılarından bahsetmek, garb-ı Afrika hükûmeti müstebdesinde tesadûf olunan üslub-ı sanat hakkında biraz tafsilat vermek, şimali Afrika bedevilerindeki kabile adavetleri yüzünden tevîd eden şiiri mufassalan izah eylemek lazım gelirdi. Mamafih, harbin hikmet-i bedâyi’ce ehemmiyeti yukarıda verdiğimiz tafsilat ile kafi derecede vazih bir surette, umumiyeti itibariyle, anlaşılmış olacağını ümit ederiz.

Gördük ki harp, mubareze-i hâyatın en haşin bir şekli olmak itibarıyla, bedîi tahrîkâtın ameli faaliyetlere arzettiği [343] müzahiratta sair nev’i sag-u amellerin kaffesinden ziyade, arz-ı

iftikar etmiştir. Harbin nüfuzu altında inkişâf eden sanat, ibtidâ-i mahsûlâtta alelade meşhud olan miktardan daha yüksek bir derecede, heyecanı iştirâk ve heyecanı seres şeraitine haiz bulunmuştur. İcabat-ı harp, maddi insan numunelerinde kudret ve zerafet gibi bedîi evsâf ve meziyet tevliid etmiş ve bu keyfiyet-i bedii ibdâlara bile inikas eylemiştir. Bu suretle askerî kabilelerin mahsûlâtı sanatı her yerde, ark ve aklın tesiratından müstakil olarak, müşterek bazı evsâf iktisâb etmişlerdir. Bunlar, sanâyi'-i tezyîniyeleri, şiirleri ve dram raksları gibi daima şiddetli ve bariz bir hâyat ile temeyyüz ederler. Ekseriya bu evsâf, pür vakar bir kudret ve latif bir zerafet ile mümtezic bulunur.

Bütün bunlar bittabi mahdud bir takım meziyetlerden ibarettir. Bazı pek bariz noksanlara tekabül ederler. Askerî bir halet-i ictimâîye dahilinde sanat hâyatını daima kabilenin muhabbeti hududları dahilinde daralıp kalmaya meyyal olacağı tabiidir. Garip ve manidar bir tesadüf olmak üzere, hakikatçılık manasında tasviri ve tesirini sanatın, tabiatı ve hâyatı doğru bir surette tebliğ ve ifade etmek sanatının en askerî kabileler arasında hiçbir zaman yüksek bir derece-i inkişâfa vasıl olmamış olduğunu söylemek iktiza eder. İnsan ve hayvan bedenlerini resme ait evsâfına böyle muhibbane alakadar [344] olmak keyfiyetini harp adabı ve ahlakıyla kabil tellif değildir. Halbuki Avrupa kıtasında kalettarih devrelerde mağalarda yaşayan Buşimanların Eskimolarda bu alakadarlık mevcut idi. Burada bu meziyet ve nukais'ın ehemmiyet nisbiyelerini mukayese ve tenkit etmek bize tertip eden bir vazife değildir. Biz yalnız tarihi bir nokta-i nazardan harbe inkişâf sanatta bir amil olma sıfatıyla atfedilmesi lazım gelen gayr-i inkar bir manayı meydana koymak istedik.

[345] Yirminci Bölüm

SANAT VE SİHİR

Bu son zamanlarda sihir, tedkikatı ilmiye için gayet mersuf bir mevzu' teşkil ediyor. Binâen aleyh, bu mühim amelin eşgal-i sanat üzerinde icra ettiği tesiri, muhtelif safahat-ı tekâmülde sihirin mevcutiyetini ispat ve tasvir edecek mesaiyeye hacet kalmaksızın, tarife girişebiliriz. Bu bâbda Hartalandın Frazerin Beranger- Fereud'un ve sairenin eserlerine müracaat-ı tavsiye etmek kafidir. Bizim istediğimiz şey yalnız bu muharredet tarafından meydana konulmuş olan bütün vakaları psikoloji müstenid bir surette tefsîr edebilmekten ibarettir.

Sihir misalleri tabii olarak iki büyük sınıfa inkisam ediyor. Bu sınıflar, suret-i umumiyyede, iki teşârik numunesine tekabül etmektedirler. Fakat nasıl psikolojide muayyen bir teşârik-i ameliyesinin ittisal ve irtibat münasebetinden mi yoksa müşabehet [346] münasebetinden mi neşet ettiğini (*) kestirmek çok kere müşkil ise muayyen bir itikada batıllık hangi kümeye idhal edilmesi lazım geleceğini taayyun etmekte ekseriya halledilmemiş bir mesele halinde kalıyor. Hatta her iki kümeye de müşterek ve esaslı bir sihir esasında istihrâc etmek bile kabildir.

Kat'i izahat-ı nazariye ne suretle takrir edecek olursa olsun, biz şimdilik iki şekil birbirinden ayrı addedeceğiz. Daha basit ve izahı daha kolay vakalardan bahse girişmek için ibtida dikkatimizi “eşya arasında maddi bir irtibat üzerine müesses sihire” atfedeceğiz.

Bu sınıfa idhal edilebilecek olan itikadat-ı batıla herkesçe malum şeylerdir. Etnolojiye yahud halk edebiyatına dair bir eser yoktur ki muayyen bir heyet-i mecmuanı bir cüzi üzerine icra-i tesir etmekle bütün heyet-i mecmua üzerinde, sair cüzilerin kaffesi üzerinde, bir tesir husule getirebileceklerine dair olan itikatları izah etmesin. Bir maddi heyet-i mecmuaya dahil olmuş eşya arasındaki bu teşanüd mislin umumiyesi dünyanın her tarafında, teferruatta değişmekle birebir evsâf-ı umumiyesinde tamamen birbirine müşabehe bir takım itakatlara ve ameliyelere meydan açmıştır. Halk arasında

(*) kütüphanemize dahil olan “tecrübî psikoloji” eserinde bu cihetler izah edilmiştir.

[347] kesilmiş saç ve tırnak parçalarına, salyaya, yahud insan bedeninden ayrılmış herhangi birşeye pek ziyade dikkat edilmesi yolunda cari olan itikadı tahattur ettirmemiz kafidir. Bu kabil şeyler bir düşmanın eline geçecek olursa bu vasıta ile o şeylerin sahibine ıras-ı zarar edebilmek iktidarına sahip olacağı zannolunuyor. Kezâlik hemen hemen umumî surette edildiğine göre, yakın akrabalar, aynı bir heyet-i mecmuaya terkip eden ecza yahud belleğe de aynı bir heyet-i mecmuaya taksim eden efrad olmak itibarıyla, tamamiyle maddi bir ıstırapı tenasüdü içinde yekdiğerine bağlıdır. Sosyoloji nokta-i nazarından bu itikadat-ı batıla kümesi, bu son zikrolunan heyet-i mecmuanın ehemmiyeti ictimâîyesinden dolayı bir ehemmiyet-i mahsusaya haizdir. Binâen aleyh, bir baba ile henüz tevellüd etmemiş oğlu, koca ile karı, ecdad ile ihlaf, ilaahir. Arasında münasebata ait olan garip adetler – ki hiç şüphesiz hep maddi bir merbûtiyetin vücûdu üzerine müessesdirler – sosyolojiye ait âsârda uzun uzun mevzu bahsolmuştur. Bugün bile Avrupa milletlerinin birçoğunda avcılıkta, balıkçılıkta, ziraatta vesaire de kullanılan birtakım ufak tefek sihirbazlık efaliyede ehemmiyet-i ictimâîyeleri az olmakla beraber psikoloji tesirâtı için aynı surette haiz-i kıymettirler. Hartelan'ın [348] Legend of Perseus hakkındaki muazzam teşrihatında zikredilen vakalara bakarak maddeten yekdiğerine merbût şeyler arasında sihir münasebatı hakkındaki itikadın bütün şubâtı hâyat üzerinde icra ettiği geniş ve derin tesire dair bir fikir peyda edebiliriz. Harteland bu etnoloji tafsilatından başka, eserinde bize bütün bir itikadatı ve harekatı batıla altında mekruz bulunan telâkki-i alem hakkında da mufassal ve mükemmel malumat veriyor.

Mamafih bu itikad-ı batıla felsefesini, ilmi etnolojiye ve halk edebiyatına dair yazılmış eserlerin kaffesinden ziyade Ruchos de Aiglun'in tenkıs-ı kadri için söylemiyoruz. Fakat bu zatların tetkikatı ve tecrîatın kimse geçemezse de meseleye muhabbetle telâkki ederek, künhüne nüfuz ederek tasvir ve irâe hususunda hiç kimseye bu vakaların hakikatına inan bir muharrir derecesine vasil olamaz. Binâen aleyh, sihir taraftarlarının, yaptıkları ameliyeleri izahetmek üzere ileriye sürdükleri zî-şuûrâne veya bî-şuûrâne esbâbın neden ibaret olduğunu anlamak isteyenler için

Ruşanın L'exteriorisation dela matricite ve L'exteriorisation dela sensibilite eserlerinin mütâlaası kadar istifade-i bahş bir şey tasvir olunamaz. Bu eserlerde Ruşa yalnız onyedinci asır nazariyelerinin ve Digby ile [349] Papin'in müşahadatını kemal-i dikkatle hulasa etmekle iktifa etmemiştir. Bu eski "vaka"ları canlı bedenlerle teması sayesinde hassasiyet ve tahrik ile derece-i eşbaa getirilmiş eşya üzerindeki tecarüb-i zatiyeri ile de ikmal eylemiştir. Bu suretle emanetin, aşk büyülerinin vesair büyülerin kudreti garip olmakla beraber gayr-i kabil inkar surette muntazam ve esaslı bir şekilde izah edilmiş oluyor. Bir vahşi yahut tahsil görmemiş bir adam kendi efkâr ve mutâlaâtına şüphe yok ki Ruşa'nın verdiği bu şekli mantıkiye a'tadan aciz kalır. Fakat, ilmi istilahatı anlayacak olursa Ruşa'nın her zî-hâyat şeyden çıkar ve intikal edebildikleri eşyanın kaffesine onları rabteden hissi ve hareki seyalat nazariyesini, kendi mübhem tasvirat ve telâkkiyatının sadık bir tefsiri olmak üzere kabul eyler, sihir esasları asri psikoloji ve asri hikmet-i tâbiye lisanına tercüme eden Ruşa'nın eserleri eski itikadat-ı batılaya bize gayet büyük bir kuvvetle arz etmektedir. Zahiran birbirinden ayrı gibi görünen şeyleri yekdiğerine rabteden gayri mer-i bir sihir zinciri bulunduğu hakkındaki i'tikad tarafından her devirde icra edilmiş olan tesir-i azimi bu suretle takdir edebiliyoruz. Asri medeniyete mensup bir adamın uzun bir müddet tamamen unutulmuş gibi zanolunan bu itikadata avdet ettiğini görürsek sihir hakkındaki fikrin ne kadar hata âlûd olursa [350] olsun, müfekkire-i beşerin teşkilatında mevcut bir zehab-ı batıla olduğuna kanaat getirdiğimiz icap eder. Binâen aleyh, ahlak ve adat-ı beşeriyenin kaffe-i şubatında bu telâkkiyatın tesirâtı muhtemelesini aramak lazımdır.

Mamafih şimdiki halde kabul edeceğimiz şey sihrin, en basit şekillerinde, âsâr-ı sanatın neşetine hiçbir tesir icra etmediğinden ibarettir. O esrâr-âlûd tesiri "eşya arasındaki müşabehe"ye istinad ettiren ikinci nevi sihirde ise mesele bütün bütün değişir.

Etnoloji ve halk edebiyatı âsârına bakarak hükmetmek lazım gelirse bu esasta, maddi irtibat dolayısıyla, sihir esası kadar cihanşümuldür. Bunun tesirâtına yalnız en aşağı vahşilerde değil medeni milletlerde de tesadüf olunur. Yunan felsefesinin eski sistemlerinde, Agrippa'nın ve Paracelsus'un nazariyelerinde, asri homéopathe'lerin akidelerinde uzun uzun nazari izahat ile ispat edilmek istenmiştir. Hatta şiirin "teskin" hassası - trajedi vasıtasıyla hüznün ve kederin tedavisi - gibi bazı hakiki vakalarda vardır ki, "müşabih şey müşabihe tesir hasıl eder" nazariyesini müdafaa için bazan ileriye sürülmektedir. Bu meğşuş delail bir tarafa bırakılacak olursa, sihrin bu şeklinin nazariyesi birinci sınıf [351] vakaların istinad ettiği nazariyeden daha gayr-i mantikî değildir. Mamafih bizim nokta-i nazarımızdan "Omevpatik" sihrin en bariz şekilleri bile maddi irtibat vasıtasıyla vukua gelen sihir misallerinden daha ziyade şayan-ı dikkattir. Bu tarz sihir taraftarları büyü yapmak istedikleri bir adamın bir parça tırnağa, saçına yahut esvbına muhtaç oldukları gibi müşabehe esasına istinat ederek sihir yapmak isteyenlerde, üzerinde icrayı nüfuz etmek istedikleri insanların yahud şeylerin bir tasvir ve temsilini vücûda getirmeye muhtaçtırlar. Bu suretle sihir

kasdı, tabiat ve hâyatın taklidini tevellüd eder. Bu taklit her ne kadar esas itibarıyla gayri bedîi ise de sanatın tekâmül-i tahriyesi nokta-i nazarından haiz-i ehemmiyet olabilir.

Âsârı sanatın, kendilerine lazım olan malzemeleri hakiki mana ve delaletle tedricen unutulmuş olan eski sihr-i te'lif şubat-ı sanatın kaffesinde müşahede edilebilir. Hiçbir şekl-i taklit yoktur ki, az çok bu esasın taht-ı tesirinde kalmamış olsun. Bizim için yalnız fikri yahut heyecanî ifadesi itibarıyla kıymet olan pandomima temsilleri aşağı hars derecelerinde bir sihir vasıtası olmak üzere isti'mâl ediliyorlardı. İbtidâ-i telâkkiye nazaran hatta tek bir vaz ve tavır bile ehemmiyetiyle mütenasip surette tesirat-ı hasıl eder. Tam bir dramın da temsil ve irâe ettiği fiil ve hareketi [352] cidden saha-i fiile çıkaracağına samimi surette itikad olunur. Halk edebiyatıyla iştigal edenler ibtidâ-i insanların sihirkârâne taklitler ile icra edebilecekleri tesirata hiçbir hudud tanımadıklarını pekala bilirler. Yağmur hadise-i cevriyesini raksta ve dramda münasip surette temsil ve irâe etmek sayesinde semadan yağmur yağdırabilirler. Dram sanatı dairesinde yaptıkları güneş ayinleriyle güneşin hareketini tanzim ve onu mesa-i keşt-i gûzarında teşci' ederler. Hatta birtakım dramlarla mevasımın tahvili üzerinde bile tesir gösterirler. Bu dramlarda kış dışarıya atılır. Bahar celp olunur. Bâhî sanata dair olan bâbda bahsettiğimiz Kizip ayinleriyle hâyat-ı beşeriyenin o büyük biyoloji hadisesi üzerinde icra-i tesir eylerler. Bir hastalık tedavi olunacağı zaman, felakete sebep olan şeytanı, hastalığın a'raz ve alaimini pandomima ile taklit ederek malup etmeye - tesirini hükümsüz bırakmaya yahud hastanın bedeninden harice çıkarmaya - çalışırlar. Bir kudret-i ilahiyenin yardımına lüzum his olunduğu zamanda mabudun sihirbazın bedeninde ihtiyar-ı ikamet etmesine teşebbüs ederler. Sihirbaz mabudun zevahirini, hareketini, tarz-ı hareketini taklit eder. İşte bu suretle, taklidin kudreti müessiresi hakkındaki itikat bütün dünya da itikadın kendisi kadar cihan şümul ve beşeriyetin başlıca metalibi kadar mutarrad bir takım dram mevzuaları tevellüd etmiştir.

[353] Hiç şüphe yok ki dram sanatı dairesinde ayinlerden birçoğunun maksadları elan muhtelif-i fihtir. Avcılığı balıkçılığı yahut hayvan hareketlerini temsil ve irâe eden bazı timsali rakslar için, pandomimanın maksadı taklit edilen şeylere taalluk eden bir duayı mabudlara daha vazih bir hale getirmekten ibaret olduğu yolunda Farrer'in mutalaası az çok kabil müdafaadır. Kezâlik hâyat-ı diniyeye idhal dramların, mesela Collins tarafından tarif olunan kangur ve raksın, delikanlılara bu hayvanların adetlerini öğretmek maksadına mı yoksa o hayvanlar üzerinde onlara bir sihirkâr kuvvet vermek gayesine mi matuf olduğu elan halledilememiştir. İbtidâ-i kabilelerin tedavi ameliyelerinde de daha ziyade münakaşa götürür noktalar bulabiliriz. Mesela doktorların hastadan, hastalığın sebebini - bir taş parçası, bir tutam saç vesaire gibi - küçük şeyler halinde çıkarmak suretiyle tedavi etmeleri profesör Taylor'un zannettiği gibi bir hilekarlık eseri olabilir. Fakat biz zannediyoruz ki bu usul bidâyette hakikaten samimi surette yapılmış bir sihir olmak kabildir. Bu gibi şeylerin timsali hareketlerin müessiriyetini mefhûmuna istinat edebilir. Hasta insanları ve mevaşiyi dar bir yerden farazâ bir ağaç deliğinden geçirmek suretiyle tedavi usulünü birçok muharirler teması vasıtasıyla sihr-i âlûd bir tahvil vakası [354] olmak üzere izah etmişlerdir.

Yani hastadaki hastalık yerine ağaçtaki kuvve-i hâyatîye kendisine geçmiştir. Profesör Nyrop parlak o farazîyesine göre bu usul, yeni bir hâyat bulmanın sihr-i âlûd bir temsil timsalinden ibaret olmak lazım gelir.

Suret-i katiyede halledilebilmek için her biri ayrı bir bâbda tedkik edilmeye muhtaç olan bu ince meseleleri haliyle bıraktığımız sırada yalnız dram sanatına istinaden yapılan tefsîrlerin mukarrun hakikat olmaları gayet muhtemel bulunduğunu itikadı haricdekilere ne kadar garip görünürse görünsün etnoloji tedkikatı umumîyesini, bu itikadın ibtidâ-i insanların hâyatında son derece azim ve ehemmiyeti olduğuna bizi ikna eder. Böyle bir kanaat ise ancak bu itikad-ı batılın şekliye üzerinde icra ettiği tesirin tedkikiyle teyid edilebilir.

Sihirli resme itikat keyfiyeti gerek menfî gerek müsbet netayici vasıtasıyla kabil ispattır. Dünyanın her tarafında insanlarda resmini yaptırmak korkusuna tesadüf ederiz. Bu itikad-ı batıl, resmin ve heykeltraşlığın menedilmesine sebebiyet verdiği nisbette sanatın inkişafına suret-i ciddiyede kail olmuştur. Fakat, diğer taraftan, bu fikri temsil ve irâe edilen eşhas ve eşya üzerinde bir nüfuz kazanmak maksadıyla birtakım resimler yapılmasına da insanları sevk [355] etmiştir. Bu sihri sanatın ihtimâline en çok tesadüf edilen numuneleri büyü yapmak için kullanılan küçük bebekler ve resimlerdir. Bunlardan en ibtidâî kadim Keldani eserlerde bahs olunur. Vahşi kabilelerin kısmı azamı bunları isti'mâl ederler. Hatta Avrupa milletleri arasında da bunlara tesadüf edildiği vakıdır. Fakat bu büyüler, gizli şeyler olduklarından dolayı resim sanatı üzerinde hiçbir zaman mühim bir tesir icra etmemişlerdir. İctimâî menafî' temini maksadıyla icra edilen beyaz sihir, tarihi nokta-i nazardan bu gizli ve siyah sanatlardan daha ziyade mühimdir. Sihirli dramın en esaslı şekilleri nasıl insanların en başlı metalibine tekabül ediyorsa en mühim sihirli heykeller ve resimlerde ziraat ayinlerine, avcılık ve balıkçılık kaidelerine, tebâbet işlerine, akameti izale merasimine merbût bulunuyorlar. Kezâlik dram temsilleri gibi resimlerde sihir tesiri vasıtasıyla mabutları insanlarla maddi münasebet dairesine idhal etmek dolayısıyla maddi ve manevî metalibatı daha büyük bir derecede temin etmişlerdir. Ervah'tan birinin hakikatte kendisine tekabül eden bedeninin taklidi olan bu bedenlerde ihtiyar ikamet etmesini temin sanatı işte bu suretle birçok sanemler amalîne ve sonra onların tezyînine meydan açmıştır. Resme müsteneden sihir her ne kadar basit tıbbî tedavilerde ve sihirbazlık ameliyelerinde esas itibarıyla aynı şey ise de esnam ameli hususunda sair tezâhüratın [356] kaffesinde olduğundan ziyade insanlar üzerinde vasi ve derin bir tesir icra etmişti.

Eşyanın şairane veya edibane tasvirine merbût bulunan i'tudat-ı batıla ile uzun uzadıya meşgul olacak değiliz. İnsanın kendi ismini telaffuz etmekten ictinab etmesinin en umumi sebebi şüphe yok ki kelimelerin tesirine itikattan ibarettir. Diğer taraftan ervahı davet adetinin altında da bu itikad mündemicdir. İşçilerin mesaisine teshîl etmek ve bu mesaiyenin semeresini artırmak için teğanni edilen şarkılar, katı yürekli yahut lakayd bir kadının kalbini kazanmak maksadını takip eyleyen manzumeler, ecinnilerini davet veyahut tard eden tılsımlar, tıbbî büyüler, şairane sihir sanatının bütün bu şekilleri herkesce malum olduğu için tafsil edilmeye muhtaç değildir.

Medeni erbâb tedkiki ve müşahedenin nokta-i nazarlarından şu bahsedilen dram, resim ve şiir sanatına ait sihir pek kolay kabil-i izah görünür. Bir eser-i sanatı daima seyircilerde ve şüphe yok ki bizzat sanatkârda bir zehab hakikat peyda eder. ibtidâ-i adamlar ise subjektif ve objektif hakikatleri birbirinden tefrika hiç de kadir olmadıkları sihirbazı temsil ve irâe ettiği şeyler üzerinde bir nüfuz kazandığına inandıran sebebin, vücûda getirdiği eser tarafından tevellüd edilen fikri zehab-ı batıldan ibaret olduğuna [357] hükmetmek pek tabiidir. Bu suretle tefsîrâta kıyam etmeye insanlar pek mütemayil bulunurlar. Çünkü mütemaden, münevver insanlar nazarında bile sanat, hakikate müşabeheti sayesinde bizim bütün o tatmin edilmemiş ihtiyaçlarımız muvakkaten tamin eyler. Kuvvetli arzu daima kendisine hayali bir memnuniyet icat eder. Bu memnuniyet fikri tenkitten mahrum bir müfekkireye, irâd eden alem harici üzerindeki tesirine inanmaya kolayca sevk eyler. Bu suretle mahsûlât-ı sanat insanların en büyük arzularının bir vücûd ve maddiyat kesbetmesi gibi telâkki olunabilir. Bu arzular objektif âsâr şeklinde en kanâat-bahş zevahir altında saha-i tatmine çıkmış demektir. Bizim için zî-şuûrâne ve kasdi bir aldanmadan ibaret olan bir şeyi ibtidâ-i zihinli adamlar için hakiki bir zehab-ı batıl olabilir. Faaliyetin asıl psikoloji safhaları, insanların muhtelif subjektif vaziyetlerinden dolayı değişmezler. Asıl esaslı nokta her iki takdirde de asla müşabehet-i azimenin pek ziyade arzu edilmesinden ibarettir. Fakat birinde bu müşabehet eserin tesir-i sihirkârını artırmak maksadına mebnî arzu edilir. Diğerinde ise, zahibin vereceği arzudan dolayı aranır. Müşabeşiler arasında sihir bir irtibat bulunduğu itikadı bu suretle sanat da hakikatçılık (realizm) vücûd bulmasına pek çok hizmet etmiş olabilir. Fakat, maatteessüf, bu kolay [358] izahat, sanat inkişâfatının aşağı merhalelerini bitarafane bir tedkik neticesinde destek olunacak hakayık ile teyid etmiyor. Mösyö Guata'nın büyü için yapılan bebeklerden bahsettiği sırada "müşabehet ne kadar tam ise büyüün muvaffak olması ihtimâli de o kadar ziyadedir". Demesi (1) sabit olmuş bir iddia değildir. Modele çok yahut az müşabehetin resimdeki tesiri sihirkâra icra nüfuz ettiğine dair yegane vakıf olduğumuz misale şarkı Hindistan sanatkârlarında tesadüf ediyoruz. Cava sanatının sıfat-ı mümeyyizesini teşkil eden bir keyfiyet vardır ki, o da tabiatı tersîm ederken adeta karikatüre yaklaşacak bir tarz intihap edilmesidir. Bunun da Müslümanlardaki resim memnuniyetinden kurtulmak maksadına mebnî böyle olduğu söyleniyor. Laus sanatkârları da resimlerinin zararsız olduklarını temin için asla adem müşabehetlerini ileriye sürüyorlar. Fakat bu barbar ve yarı barbar sanattan getirdiğimiz misaller inkişâf-ı sanatın başlangıcından hüküm ferma olan şerait hakkında bize büyük bir şeyi öğretmezler. Sihir yapmak için bir takım bebeklere ve resimlere müracaat eden ibtidâ-i insanlar bu sihir vasıtalarının hâyata benzeme vasıflarına karşı tamamiyle lakayttırlar. Asıl büyü bebeklerinde yalnız insan bedeninde bir muhiti irâe edilir. Şayan-ı dikkattir ki

(1) Guaita : Sciences maudites

[359] büyü yapılmak istenilen adama hiçbir müşâbehet arzetmezler. Tıbbi tedavi dini ibadet maksadına hadim resimlerde ve heykellerde de aynı mübhemiyete tesadüf edilmesi adeta bir kaidedir. İbtidâ-i adamların teknik meharetteki noksanlarını, safdilane kabiliyet telkinileri tamamen hesaba katılsa da sihirli resim sanatına dair kaba eserler vasıtasıyla bir zehab tevîd kasedilmiş veya temin olunmuş olduğuna inanmak biraz zordur. İşte bundan dolayı, resmin ve heykeltraşının sihri kuvvetine itikad keyfiyeti subjektif ve objektif hakikatler arasındaki karışıklığa istinat etmiş olması iddiası pek şüphe götürür.

İbtidâ-i adamların kendilerinde sarf-ı müşâbehete ne kadar az güvendikleri görülecek olursa bu şüphe bütün bütün artar. Ruşa, o büyü bebeklerinin asri taklidlerini vücûda getirdiği zaman bu balmumu bebeklerin, üzerlerinde icrai tesir edilmek istenilen kimselere temas vasıtasıyla meşbu' bir hale gelmelerine pek ziyade itina ediyordu. Bu noktada vahşi sihirbazların usullerini tamamiyle takip etmekteydi. Sihirbazlar umumiyetle, büyü vasıtalarına büyü yapılacak kimselerin tırnak parçalarını, saç tutamlarını, esvab parçalarını rabtederek müessiriyetlerini artırmaya çalışırlar. Sanem a'malinde de ekseriya aynı esasa riayet edildiğini görürüz. Heykelin kendisi şekli dolayısıyla mukaddes değildir. Uluhiyet ile "maddi" surette irtibat [360] ettirildiği için ilahi bir kudret iktisâb eder. Bu bada en bariz misale Garbî Afrika zencileri arasında tesadüf edilir. Bunlar orman mabudunu asıl yerinden kendi guyi ve kasbelerine nakletmek istedikleri zaman mabudun yaşadığı ağaçtan koparılmış dallarla ağaçtanbir heykel yaparlar. Mabud şüphe yok ki kendisine benzer bir surette yapılmış sanem içinde ikamet etmeye bir arzu hisseder. Fakat, bedihidir ki ağacın ihtinabıyla temin edilen maddi rabitanın müşâbehetten daha az bir tesir icra etmeyeceği, hatta bunun tesiri daha ziyade olacağı zannedilmektedir. İrtibat vasıtasıyla sihirin ve müşâbehet vasıtasıyla sihrin birbirine sıkı sıkı, gayr-i kabil tefrik suretinde irtibatına Yeni Ginelilerin ecdad heykellerinde de tesadüf ederiz. Bu heykellerin başları içinde yapılan bir çukurda ölüntün kafası durur. Nias Adasında tesadüf edilen garip adetlerde de takip edilen usul daha ziyade bilavasıta olmakla birebir esas fikrine aynıdır. Burada olunan ruhu kendi heykeline mezarı civarında tesadüf edilen bazı küçük hayvanlar vasıtasıyla sevk ediliyor. Muhtelif kabilelerden toplanabilecek sair misallerle de itmam edilebilecek olan bu misallerin hiç birinde heykellere ve resimlere, medeni insanlar arasında hüküm ferma olan bir nazarla bakıldığına dair hiçbir emareye tesadüf etmeyiz. Bizim için eser-i sanatın maksatı, asıl gayesi onu görenler [361] üzerinde hasıl olacak intiba' fikrinden ibaret bulunduğu halde sihirbazlar ve sanemperestler yaptıkları taklit eserlerde bilhassa maddi kudret ve tesire atıf ehemmiyet ederler.

Resim sanatının tedavi maksatıyla tarz-ı isti'mâlî eğer fazla delaile ihtiyaç varsa, sihir ve hikmet-i bedâyi' nokta-i nazarları arasındaki farkı daha aşikar bir surette bize gösterir. Navajuler'in o meşhur kum resimlerindeki tesir hayırkare dair olan fikirleri kadar ibtidâi ve basit bir şey olamaz. Hastalık, hastanın çizilen şekil ve resimlere bakmasından dolayı değil onların üzerinde yuvarlanmasından yahud resmin parçalarını kendilerinin bendlerinde onlara tekabül eden kısımların üzerine koymasından dolayı iyi oluyor itikadındadırlar. Bu suretle hasta o mukaddes kumdan

bedenine ne kadar çok koyarsa şifayap olma keyfiyeti de o kadar tam oluyor. Navajular aynı derecede inkişâfta bulunan sair kabilelerde de hüküm ferma fikirler aynı surette maddiyetçidirler. Hatta barbar ve yarım barbar kavimlerde bile bu kadar kaba itikadat-ı batıla tesadüf edilmekle birebir resme müstened sihrin esas fikri aynı şeyden ibarettir gibi görünüyor. Resmin yahut heykelin kudreti, seyirciler üzerinde husule getireceği fikri tesirattan tamamiyle müstakil bir şey gibi telâkki edilmektedir. Binâen aleyh sihrin bize gayet tabii görünen bu tarz tefsîri en aşağı şekillere tatbîk edilemez. [362] İbtidâ-i insanların bu itikatları ve ameliyeleri kendi kendilerine karşı izah için söyledikleri şeyler bittabi mübhem ve karışık oldukları için onların muhekematını tafsile girişmeye faydasız görüyoruz. Bu kadar mazlum bir meseleye dair kati hiç bir şey söylenemez. Fakat sihrin muhtelif şekillerini hangi tarîk ile daha ciddi ve iyi bir surette izah kabil olabileceğini bi hakkın münakaşa edebiliriz. Bu ihtimâl noktasında, felsefe-i ilmiyede bulunan ibtidâ-i tefekkürata müşabehetler üzerine bir dereceye kadar istinat etmeliğimiz kabildir. Çünkü, aşikardır ki, felsefi bir mezhep ibtidâi itikadat-ı batıla vakalarını ihata edecek olursa, hiçbir mantikî sebep yahud muntazam bir tertibat olmaksızın sihirbazın ve sanemperestinin zihninde mevcut olan mübhem ve mahfi mefhûmları izaha kadar olabilir. Ma'ruf olan tesanud nazariyeleri işte böyle bir mezhep felsefi vücûda getirebilir. Bu nazariyelere göre birşeyin her hayali bizzat o şeyin maddi bir parçasını teşkil eder. Kadim epikürcü filozoflar tarafından vuku' bulan vazih ve muntazam beyanata nazaran gölgeler, bir ayinede akisler, ruiyetler hatta uzak şeylerin fikri suret-i zihniyeleri hep daimi surette eşyanın sathında ayrılan ve feza dahilinde her tarafa intişar eden küçük parçalardan tahattüs etmektedirler. İnikas, gölge, suya aksetme gibi tecrübe-i havas dairesine [363] giren umumi vakalar bittabi – intikale hizmet eden resimlerde olduğu gibi – sarf-ı maddi bir inkisanın neticesi gibi menzûr olacaktır. Bu nazariyenin asri mefkurelere bile gayet mülayim geldiği Balzac gibi bir adamın, hayale ait hadiselerin en harika âlûdi olan yeni icad edilmiş fotoğrafı ya izah için bu nazariyeye müracaat etmesiyle sabittir.

İbtidâ-i müfekkireler için bu muhakemeye suni hayellere bile tatbîk etmek pek tabii bir şeydir. Bir şeyin müşâbihi ister tabiat tarafından suda yahud havada vücûda getirilsin, ister insan tarafından yapılsın, her iki takdirde de o şeyin kendisinde bu yüzden bir cevher noksanı hasıl olduğu zannedilir. Aşağı vahşiler arasında gördüğümüz vakit bizi hiçbir hayrete düşürmeyen bu kirler sanâyi'-i şekliyenin müslümanlar tarafından men'i keyfiyetinden de bir rol ifa etmiş benziyorlar(1). Bedihidir ki, nerde hayaller bu nakıs tarzda izah edilmişlerse müşabehet tarîkiye sihir hakikatte ittisal ve irtibat tarîkiyle bir sihir haline girer.

Müşabe şeylerin tenasüdü itikadının altında mündemic bulunan maddecilik fikirleri hiçbir yerde resim vasıtasıyla sihir yapılması keyfiyetinde olduğu kadar vuzûh ile nümayan olmaz. Fakat tesirâtı, biz zannediyoruz ki bu meseleye taalluk eden sair efkâr-ı batılada da

(1) Andree : Ethnographische Parallelen

[364] müşahade edilebilir. Sanâyi’-i şekliyye hiç istinad ve meyelanları olmayan milletlerdeki o, ruh, can ve tevafuk hissi yerine şiire ve mûsikîye müstened sihir en aşağı şekillerinde sanemperestliğe yahud resme müstened sihirbazlık gibi tamamiyle basit ve natamam bir telâkki üzerine istinat etmiştir. Tesaü’dat-ı bedeniye nazariyesinin basri hadiselerle olduğu gibi sem’i hadiselerle de tatbîk edilmemesi pek gayr-i tabîî olurdu. Gayri ilmi müfekkireler için sada ve teşîşat, manzara ve inikâsat ile adeta tamamen müterdâftır. Binâen aleyh bir adamın, o şeyin, o hadisenin bir kısmı diye telâkki olunacaklardır. Bu kolayca kabil izah fikirlere, yalnız eşya ile teşârûk etmiş seslere yani eşyanın isimlerine talluk eden hususi birtakım itikadat-ı batılaya da ilave etmek iktiza eder. Bir ibtidâ-i adam için bir isim, delalet ettiği şeyin bir kısmını teşkil eder. Binâen aleyh sihirbaz davet ettiği ecnebler büyü yaptığı adamlar üzerinde yalnız onların isimlerini telaffuz etmek sayesinde bir kudret iktisâb edebilir. Birçok ahvalde sihir yapan kimse için bile hiçbir manaya haiz olmayan anlaşılma laflar kudretli bir büyü teşkil eder sair bazı ahvalde ise, kelimelerin manaları var ise de bunların bir hakikat zehaba hasıl etmek maksadıyla kullanılmadıklarını takdir edebiliriz. Fakat asıl [365] sihr-i amiz sözler tasvir ve tavsilatı addedebilirler. Bu sihir-kâr kelimeleri teğanni eden sihirbaz hiç tafsilatı unutmamaya çalışırlar. Çünkü unutacak olursa büyüünün tesirine helal geleceğinden korkar. Fakat netice bir nevi bilançodan ibaret kalır. Bu nadiren zihinde tam ve canlı bir resim vücûda getirir. Şamanların dualarında ve şarkılarında bir çoğu kelimelerin eşya üzerindeki nüfuzu itikadında edebi ve şairane bir zehabın hiçbir münasebeti olmadığını bize gösteriyorlar.

Hasılı, sihir taraftarlarının fikrinde eşya ile hayallerini, sadaları yahut isimleri maddi bir rabıta sıkı bir tenasüd ile yekdiğerine bağlar. Fakat bu irtibat şebekesi zannederiz ki, daha teşmil edebilirler. O derecedeki maddi aksama malik maddi şeyler gibi telâkki edilemeyecek mücerred mefhûmatta bu daire-i tesire idhal olunabilirler. Muayyen bir şeyin resmini ve biçimini irâe eden bir hayal, nasıl o şeyin bir parçası gibi telâkki olunuyorsa müşterek o saf kaşifeye malik şeyler kafası da müşterek bir heyet-i mecmuanın eczay-ı mürekkebesi addedilebilir. İbtidâ-i mefkûrelerin garip fakat bir mahsulü olmak üzere, her müşabe şeyi birbirine bağlayan ve yekdiğerine doğru cezbeden gayri mer’i bir irtibat-ı fikriyede irâe edilebilirler. Umumi fikirler mesleğinde muntazam ve esaslı bir surette basit ve izah edilmiş olan bu efkâra [366] vahşilerin bile müphem ve mazlum bir surette iştirâk etmeleri kabildir. Fakat ibtidâ-i adamlar için bu “fikir”ler maddi şeyler ve mahluklar gibi manzûr olur. Hadisat üzerindeki tesirlerini tamamiyle maddi bir tarzda yaptıklarını zannederler.

İbtidâ-i kozmolojideki dünyanın manevi surette telâkkisi ile ruhun maddi surette telâkkisinin birbirleriyle imtizac hususiyesine alışkın bulunanlar için bu izahat pek müstebid bir şey addedilemez. Fakat birçok ahvalde, bir taklidi sihir misalinin tahtında mekruz ittisal tarîkiyle sihir icrası mensurlarını bariz surette meydana koymak pek zor hatta muhal olacağını itiraf etmek lazım gelir. Taklidi yapanlar ve görenler üzerine taklidin icra ettiği fikri tesirin birçok ahvalde taklidin kudret ve nüfuzuna bir itikad vücûd bulmasına hizmet edeceğinde şüphe yoktur. Şiire ait sihirin en sanatkârâne şekillerinde kelimelerin telkin kudretleri, seslerinin adi kudretlerinin yerini tutar. Dram

sanatına ait sihirde kasdî yahut gayr-i kasdî bir zehab gerek oyuncuya gerek samiyeni müteessir etmek zaruridir. Binâen aleyh, sihirin psikolojiye müstened esası ne kadar kabil izah olsa da bazı inkişâfatında sihrin sanat ile pek yakındam peyda-i irtibat ettiği kabil inkar değildir. Sanatta hakiki ile gayri hakiki arasındaki karışıklıktan mütelezviz olmak için kendimizi kasden [367] aldatırız. Fakat bu aldatma, ibtidâ-i adamlarda mahile melekesinin kuvvetinden ziyade tetkik ve müşahede kudretinin noksanından dolayı düştükleri zehabdan, haiz olduğu kasd ve ihtiyar vasıfıyla ayrılır. Mamafih, yine arada bir karabet vardır. Aşağı sanatlarda sihrin alem-i mer'î ile alem-i gayr-i mer'î arasında vücûda getirdiği tesirâtı evvelden ihbar eden bir keyfiyet gibi telâkki olunabilir.

[368] Yirmibirinci Bâb

NETİCELER

Tarih sanatın müteaddid birtakım safahatı vardır ki, yukarıdaki bâblarda sükût ile geçiştirildi. Mesela bir etnoloji mütehassısı, ibtidâ-i sanatı süratle gözden geçirdiğimiz sırada siyasi müessesatın ve dini sistemlerin inkişâfı sanat üzerinde icra ettikleri tesir mühimden bahsetmeyişimizden dolayı bizi muahede edebilir. Tasvir ve tarif cihetinde mükemmeliyet mertebesine vasıl olmayı isteyen eserlerde bu avamilin ayrı ayrı tetkik edilmesi lazım geleceğine şüphe yoktur. Tarihi nokta-i nazardan, Puznet'in edebiyat tetkikatına tatbik ettiği hat hareketi sanatın umumi tarihi arasında takip etmek kadar şayan dikkat bir şey olamayacağı aşîkardır. Yalnız aşağı hars derecelerinde değil, medeni milletler arsında da inkişâf-ı siyasiyenin terkiyatı neticesinde sanatın bütün eşgal ve şubasının gerek iyilik gerek fenalık hususunda müteessir olduğu gösterilebilir. Kabile dramları, kabile heykeltraşlığı, [369] kabile şiiri işte bu suretle cumhuriyet ve mutlakiyet hükümetleri sanatıyla istifade bahş bir surette mukayese sanat numunelerindeki farklar ortaya konulmakta daha vasi bir netice istihsali daire-i imkandadır. Fakat bu kabil tahriyat ne kadar mühim olurlarsa olsunlar eserimizin mevzuuna o kadar taalluk etmezler. Muhtelif şerait-i siyasiye ve diniyeden inbiâs etmiş eşgal sanat fertlerinin mevcutiyyetine rağmen biz bu şekillerin hiçbirinde bir esas sanata tesadüf etmeyiz ki yukarıki bâblarda onlardan bahsedilmemiş olsun. Mesela siyasi mukasıda hizmet vasıtası gibi kullanılan sanatı izah için, istifa-i cinsinin bedîî şekilleri hakkındaki tefehhusatımıza müracaat edebiliriz. Şarkıların, raksların, pandomimaların bir kadına tevcîh edilecek yerde bir hükümdara tevcîh edilmeleri neticesinde bizzarure tebdil evsâf edecekleri kabil inkar değildir. Fakat maksat – yani seyircilerin tevcîhini celbetmek maksadı – her iki takdirde de birbirinin aynıdır. Maksattaki bu mutabakattan dolayıdır ki celp tevcîhe hadim sanatın bütün tezâhüratı arasında umumi bir müşabehet bulunuyor. Bu müşabehet bizim nokta-i nazarımızca, o tezâhüratın hususi farklarından ziyade haiz ehemmiyettir. Şerait-i ictimâîyeleri istifa-i cinsiye teshîl eden kabilelerde bâhî sanat nasıl havasa müstened bir güzellik ve cazibe evsâfını iktisâb ediyorsa halkın sahip [370] iktidar bir reisin ve hükümdarın celb-i latif ve tevcîhi için bir vasıta addettiği

şarkı ve rakslarda da atfederlerse bu evsâf yüksek bir dereceye vasıl olacaktır. Aşağı hars derecelerinde insanlar nasıl mabudlarına kendilerindeki nefret ve muhabbetleri atfederlerse ilahi bir seyirciye arz-ı hürmet vasıtası olan sunuf sanatında sıfat-ı kaşife olarak aynı ahvale tesadüf edilecektir. “hoşa gitmek suretiyle cezbetmek” esasen aşık bir tecellisi olmak üzere ölümlerin ruhlarına ithaf edilmiş birtakım rakslar, şarkılar, pandomimalar görüyoruz. Bunları seyredenlerin yani ölümlerin ruhlarının iltifat veya gadabı ibtidâ-i adamlar için son derecede haiz ehemmiyet birşeydir.

Bu celp, teveccüh unsurunun yanısıra cenaze merasimine merbûd sanatkârâne tezâhüratta, yukarıki bâblarda meşgul olduğumuz safahat-ı sanata ait misallerin hemen kaffesine tesadüf ederiz. İ’tâ-yi malûmat maksadı şiirlerde, resim yahut dram sanatına ait temsilatta ölümlerin efal ve hareketini diriler huzurunda irâe etmek suretiyle temin edilir. Rakslar ile şarkılar birçok ahvalde ruhu tahrik maksadını takip ederler diye izah olunabilir. Çünkü ruh, bu yeni hâyatı esnasında müsadif olacağı müşkilatı iktiham için tezyîn kuvvete muhtaçtır. Başka ahvalde de cenaze merasimine ait sanatın gayesi gayri mer’i düşmanlar [371] üzerinde askeri resimler ve pandomimalar münasebetiyle bahsedilmiş olan vahşetin tesiri cinsinden bir tesir husule getirmekten ibaret olduğu meydandadır. İhtimâl ki, ölünün tamamıyla nail sükûn ve istirahat olmadan evvel girişmeye mecbur olacağı mübarizatta kendisine yardım etmek fikriyledir ki arkada kalanlar mezarının üzerinde o sihirli harp hareketini icra ederler. İşte bu suretle, sanatın yalnız bir tek şubesinde sosyolojiye ait sanat esasatından herbirinin bu eserde gösterebildiğimiz hududlardan daha ne kadar vasi’ sahnelerde kabil tatbîk olacağı görülmüyor. Fakat, diğer taraftan, cenazeye müteallik sanatın kat’i misalleri bize ispat ediyor ki, haricden başka bir şeye hiçbir suretle kabil ircâ’ değil gibi görünen bazı tezâhürat-ı bedîîyeye yakından tetkik edecek olursak yukarıki bâblardaki tetkikatımıza esas ittihaz ettiğimiz umumi avamilin tesirâtını müşahade ederiz. Binâen aleyh, sanatın tekmil-i eşgal-i muhtelifesinin tetkikat mufasssalasına girişmeden, inkişâf sanatı teshîl edilmiş olan gayri bedî en mühim avamil meyyalanında i’tâyı malumat, celp tevcîh, tahrik ve tenbih ve sihir sebeplerinin, nazari bir nokta-i nazardan tam bir liste arzettiklerini iddia edebiliriz.

Dikkatli bir karre-i ihtimâl ki fark etmiş olacaktır ki, eserimizin son kısmında iştigal ettiğimiz safahat-ı sanat, hikmet-i bedâî’ nazariyelerinin [372] serdettikleri hamle-i sanat tefsîrâtının en mühimlerinden bazalarına tekabül ediyor. Malumat i’ta etmek: tabiat ve hâyat hakkındaki vukufumuzu tavsî’ etmektir. Celp tevcîh etmek : Güzellik arz etmek suretiyle hevasımızı okşamaktır. Tahrik ve tenbih etmek : kuvve-i hâyatîyemizi yükseltmektir. Sihir yapmak : Subjektif ve Objektif alemler arasında bir karışıklığa sâik olabilecek bir zehab-ı hakikat vücûda getirmektir. Bütün bunlar sanat için gayet esaslı birer makasîd olmak üzere irâe edildi. Ümit ederiz ki, ibtidâ-i sanat hakkındaki muhtâsâr tefahhüsâtımıza bu makasîd ile sanatın tarihi inkişâfı arasındaki sıkı irtibat ne kadar şiddetle kabul ettiğimiz pek ala anlaşılacaktır. Tefahhüsâtımıza inkişâfın safahat-ı muahhâresinde de devam etmiş olsaydık sanatın en yüksek derecette bile alçak derecatta olduğu gibi maddi fevâit ile aynı münasebeti muhafaza ettiği gösterilebilirdi. Sanat hiçbir zaman i’tâyı

malumat etmekten, hoş gitmekten, bir tahrik ve tenbih husule getirmekten hali kalmaz, tesir-i sihir karyesini hiçbir zaman kaybetmez. Fakat, bütün bu maksatın ehemmiyetlerini takdir ve teslim ile birebir başlangıçtaki psikolojiye ait bâblarda dermiyân edilen nokta-i nazarı muhafaza ettik. Sanatın vasıf-ı esasiyesini ancak müstakil bir hamle-i sanatın vücûdunu farz etmek [373] suretiyle izah kabil olacağı fikrinden vazgeçmedik. Bu iki nokta-i nazar arasındaki fark gayet vazih bir hale getirmek için tefahhüsâtımızın her iki kısmındaki delaili hülasa etmek faydalı olur.

Birinci bâbda hamle-i sanatı, en geniş manasında, her halet-i tesirde haricen kendisini göstermek yolunda mevcut olan tabii bir temâyülün neticesi olarak telâkki etmek lazım geleceğini, böyle bir tezâhürün hazzı tezyid, elemi teskin gibi bir tesir husule getireceğini ispata çalıştık. Ferdi bir hamle olmak itibariyle sanatın ibtidâ-i menbainı bu vakada bulduk. Fakat sanat esas itibarıyla ictimâîdir. Bunuda psikolojiye müstened esaslar üzerinde izah ettik. Bu halet-i hissiyenin harice aksettirilmesinin ikinci derecede tesiri bu tezâhürü yapan kimse üzerinde icrai tesiri ederek kendisinde o tezâhüre sebep olan hissiyeye yükseltir.

İşte bu suretle, bütün âsâr-ı sanatı, birbirlerinden farklı bulunmalarına rağmen müşterek bir unsura malik oluyorlar. Her eser-i sanat, kendi lisanına göre, sanatkarın bir tarz mahsusunu, bazı hallerini ifade eder. Hepsisi de bizzat his kadar ibtidâ-i ifade hamlesinden vücûd bulur. Her insan bir makine gibi, hazz hisslerini artırmaya, elem hislerini teskin etmeğe çalışır. Sanatkâr öyle [374] bir adamdır ki, böyle bir tezyid ve teskin imkanını yalnız kendi hissiyatını ifade etmek suretiyle doğrudan doğruya değil diğer insanlarda müşâbih bir hiss tevliid etmek suretiyle temin edebileceğini derk eder. İşte bundan dolayı kendisinde kendi ahval-i hissiyesini harici semalara tebliğ etmek arzusu doğar. İbdâ-i sanatkârânenin en basit ve en ibtidâ-i sâiki işte bu keyfiyettir. Aynı maksadı temin daha muahhar vasıtaları olmak üzere ibdâ' sanatkârâneye – yani kendi ahval hissiyatının harice inikas ettirilmesi keyfiyetine – asıl ilk haletin kendince daha geniş bir daire-i beşer dahilinde canlanmasını teshil edebilecek bir şekil vermek teşebbüsleri vücûd bulur. Bu suretle kuvvetli bir heyecan tazyikinin bir fiil münakıs halindeki neticesinden kasda makrun bir ibdâ' geçmiş oluruz. Bu ibdâda fikri ve îrâdi unsurlar gittikçe o makine gibi heyecanı hamleye galebe çarlarlar. Fakat şuûr cihetindeki bu istifadeden dolayı faaliyet-i sanatkarın vasıf-ı esasi değişmez. Mesela bir dram yahud bir eser heykeltraşı gibi en yüksek şekil sanat ile ibtidâî pandomimalı raks arasındaki fark ne kadar büyük olursa olsun bunların tahtında meknuz olan hamle her iki takdirde de hep birdir. Hayali bir samî'ne tevcih ifade edilmesi, ancak insanların heyecanlarını tebliğ ettikleri zaman bundan bir takviye ve teskin tesiri duymaları [375] dolayısıyla vukua geliyor diye izah olunabilir. Bütün bu kasdi faaliyetler, hayali bir samî'ne tevcih ifadeye temin eden terkiib-i sanatkârâne, teknik ve emsali bu suretle tebliğ heyecanı maksadına hadim şeyler gibi kabil telâkkidir. Bunun için bu faaliyetler haddizatında ne kadar gayr-i heyecanî olurlarsa olsunlar sanatkarın “mevzu”larından bir heyecan-ı mütezayid istihsal etmesini temin eylerler. Mesela bir adamda elvanın o hususi imtizac ve ihtizazını telkin mahareti ne kadar ziyade olursa kendisinin renklerden zevk alması da o kadar büyük olur. Bir

yabancı için hiç şayan-ı dikkat olmayan teknik maharet ve kabiliyet bu suretle sanatkâr ve nafiz bir mankud için ifade delaletleriyle malamal olabilir. Sanata hangi nokta-i nazardan bakarsak bakalım merkezi ve esası evsâf-ı kaşifesi hep hissiyat tabirâtıyla tefsîr etmeğe mecburiyet hissi eyleyeceğiz. Bu suretle sanatı kendi kendisine kafi gelen bir faaliyet, yahud kullandığımız bir tabir mahsusuyla ototalik bir faaliyet diye izah edebiliriz. Bir sanatkârı haricî hiçbir fayda istihsal etmediği basit ve teşhir keyfiyetine icbar eden kuvvetin şiddeti de ancak bu suretle kabil izahdır.

Fakat, ibtidâ-i insanların tabiatında yalnız ifade hamlesi değil vasıtasıda bulunduğu iddia edilemez. İnsanın içindeki sanatkârlık kabiliyeti yalnız his ve tesire malik idi. Bunu harice [376] çıkarmak için bir yol bulmak mecburiyeti kendisine tertip ediyordu. İbtidâ-i sanat en yakın olmak üzere ihtimâl ki tanzim edilmiş evzâ' ve etvâr, tanzim edilmiş esvad ile vukua gelen tezâhürat gösterilebilir. Bunlar en yüksek inkişâflarında bir heyecanı tebliğ etmenin en kuvvetli vasıtalarıdır. Mamafih hayatın muhtelif faideleri başka vesaitte arz ediyordu. Mesela elfaz lisan gibi. Bu vasıta ile hüsn ve tesir ifade edilebilir ve bir mefkureden diğer bir mefkureye intikal eyleyebilirdi. Tebliğ-i efkar için resim vasıtasını kullanan bir adam, bir hayvanın telkin ettiği dehşeti yahut onun hareketini tedkikden duyduğu hazzı bu resimde ifade edebilirdi. Gerek kelimeler gerek hayaller vasıtasıyla olsun malumat vermek maksadı hamle-i sanatın asıl kendi gayesini temine çalışabileceği bir vasıta arz etmiş olduğu gibi celb-i tevcih ve iltifat maksadı da raksta veya tezyinatla, mevzu-i asliyesinden çekilip alınarak sadece raks edenlerin bir halet-i hissiyelerini ifade niyetiyle kullanılabilecek bir şey temin etmiş oldu. Diğer maksadın kaffesinde böyledir. Bunlar sanki sanat için maddi bir takım malzemelerdir ki ibtidâ-i evza ve etvar hamlesi bunların içinde bir beden bulmuş ve inkişaf edebilmiştir. Sanat bidayette faydaya müstenid, gayr-i bedii ihtiyacat dolayısıyla tevliid etmiş vesaiti kullanmaya mecbur olması keyfiyetinin arkasında [377] başka bir vakaa daha mevcuttur. Bir eser-i sanatta taktir ettiğimiz en mühim evsafın bazılarında bu "haricî" esbab meyânına idhal edebiliriz. Sanatın bir çok meziyetinin o ibtidâ-i ihtiyaçlardan nasıl neşet ettiğini, mesela sanattaki vüzûh sanatın ita-yı malumat maksadıyla istimalinin bir neticesi olduğunu izah edebiliriz. Sanatın hevası okşayan, cazib evsafının celb-i tevcih ihtiyacından inbias ettiğini izah edebiliriz. Sanattaki zihni tenbih ve takviye kudretinin sanatkârın arkadaşlarını iş veya harp için teşci' ettiği günlerden intikal ettiğini söyleyebiliriz. Sanatın en kâşif evsafından birinin, muhayyilenin- ki bir manaya göre gayr-i hakiki şeylerin hakikatine bir imandan ibarettir – sanatın mer'i ile gayr-i mer'ini birbirine karıştıran sihir maksadıyla istimali neticesinde gayet tevsi' edilebileceği de iddia olunabilir.

Bu suretle başka bir fikir daha telkin edilmiş oluyor. Her hikmet-i bedayi sisteminde en ibtidâî oldukları iddia edilen ibdâ-i sanatkârâne evsafını kendi kendisine kafi hamle-i sanatın evsaf-ı kaşifesinden istihrac ettik, vahdetin, bir vasfı üzerinde temerkuzun, eczanın heyeti mecmuaya tabiatının, hamle-i sanatın bütün tamamıyetiyle tebliğ ve iddiaya çalıştığı halet-i hissiyenin vahdetine tekabül ettiğini gösterdik. Diğer taraftan bu ibtidâ-i evsafın yanısıra ikinci derecede bazı evsafda bulunduğunu, [378] bunların ilk halet-i hissiye ve tesiriyeye teshîl ve onun intikal ve

idamesini temin etmek dolayısıyla büyük bir ehemmiyete haiz olduklarını da teslim etmeye mecburiyet hisseyledik. Bu evsâfin, sanatın, inkişâfatın tarihiyesi esnasında hâyat-ı umumiyenin icabatına, fevaitine merbût olduğu için o tabîyet ve inkiyad devrelerinde vücûd bulmuş olduğunu gösterdik. Sanatın takdiri için nazari bir esas arayanlar, bu iki sınıf evsâfin mukayesesi ve kıymeti nisbiyeleri cihetinde kendilerine bir saha-i tahriyat bulabilirler. İbtidâî ve müştak avamelin âsârı sanatın evsâfı üzerinde maneviyattan icra ettikleri tesirat tetkik olunarak bir mikyas tertibi, gerek umumi evsâfa gerek ferdi tezâhürata buna göre bir mevki tayini kabil olabilir. Fakat bütün bu bâhîssler bizim tahriyatımıza merbût olmakla birebir onların bir cüz'ini teşkil edemezler. Kitabımız: sanat nasıl vücûd bulmuştur? Sualine cevap vermeye sadeleştirmek maksadını takdir etmek isteyenlere bunun yolunu göstermeyen bir hikmet-i bedâî' taharriyatından hiçbir kıymet göremeyecek zevât ihtimâl ki bütün bu mütâlaâtı zait addedebilirler. Halbuki biz faaliyet-i beşeriyenin böyle mühim ve şayan-ı dikkat bir sahasında yapılacak tefahhüsâtın haiz kıymet değilse de [379] haiz merak olacağını düşündük. Ameli meselelere gelince, felsefî mütâlaat ve mülâhazâta müstened nazariyeler ve hükümler gerek ibdâî sanatkârâne gerek sanattan zevkiyab olma keyfiyetleri üzerinde haiz tesir olurlarsa öyle zannediyoruz ki bunda kardan ziyade zarar görülür.